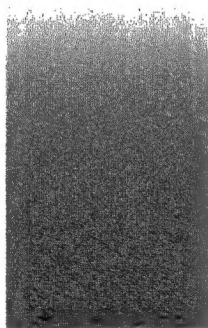


مدخل الى التحليل البنوي

مركز
الدراسات
الشرقية



مكتبة
الشرقية

2

الاصوال الكاملة

مركز التنمية
الحضارية





رومان بارث
Romain Barthes

يعد رولان بارت (1915 - 1980) واحداً من أهم أعلام النقد، ليس في فرنسا فحسب، ولكن خارجها أيضاً. ولعل السبب الذي جعله يحظى بهذه المكانة، يكمن في حساسيته الغنية مع قدرته العلمية الهائلة على اختراق ميادين معرفية وعلمية عديدة وتجاوزها (علم الاجتماع، علم النفس الفلسفة، الأنثولوجيا، الأنثروبولوجيا، اللسانيات، نظرية المعرفة) ثم التركيب بينها، وإفادة منها في إطار ما يسمى اليوم «تداخل العلوم».

وإذا كان بارت قد بدأ النشر في الأربعينات من هذا القرن، فإنه لم يتوقف عن ذلك حتى الثمانينات. حين حانت وفاته في حادث سيارة. ويبدل هذا أنه، على امتداد أربعين سنة على الأقل، قد مارس الكتابة النقدية، ويعتبر واحداً من منتجي الثقافة وصانها للمعرفة في هذا العصر.

وإنه لمن المفيد أيضاً أن نعرف أنه قضى فترات من حياته مدرساً في «تركيا»، و «رومانيا»، و «مصر»، وهذا يعني أنه احتك مباشرة بثقافات أمم عديدة، أضافت إلى ثقافته ومعارفه خبرة بعقائد المجتمعات التي عاش فيها، وأنماطها الحضارية، وأفكارها، وثقافتها. ثم لن ننسى أن نضيف إلى هذا معاشته للحضارة اليابانية وما كتبه عنها.

عمل بارت في مركز البحث العلمي الفرنسي. وكان من إنجازاته فيه جملة من الدراسات في علم الاجتماع وعلم المعاجم، أشرف عليها متابعة وتوجيهاً. كما عمل مديراً للدراسات في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا.

وقد أشرف على إدارة معهد التدريب لعلوم علم الاجتماع، والرموز، والرسوم، والدلالات.



General Organization of the Alexandria Library (G.O.A.L.)
Bibliotheca Alexandrina



مركز الانماء الحضاري

CENTRE-DEVELOPPEMENT ET CIVILISATION

للدراسة والتأليف والتأليف

الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية	
رقم التصنيف :
رقم التسجيل :

مدخل إلى التحليل البنوي للقصص

كتاب
د. محمد
عبد
المنعم
عبد
المنعم
عبد
المنعم

○ مدخل إلى التحليل البنوي للقصص

حقوق النشر محفوظة

الطبعة الأولى: 1000 / 9 / 1993

الإخراج الفني وتصميم الغلاف:
جمال الأبطح

الروح اللامع بباركيت

مدخل
الى التحليل
البنويوي

القصص



ترجمة: د. منير عياشي

2

مركز النشر
العلمي

Roland Barthes

**Introduction à l'analyse
structurale des récits***

نشر هذا الكتاب باتفاق خاص مع دار «لوسوي» / باريس

© Éditions du Seuil, 1977.

بارت والقصة

د. منذر عياشي

1 - القصة بين
محدودية النموذج
ولانهائية الإنتاج:

يقول بارت: «لا يوجد شعب لا في الماضي
ولا في الحاضر، ولا في أي
مكان من غير قصة»⁽¹⁾.

وإذا كان للقصة هذا الحضور، فإلى أي شيء يمكن أن نعزوه؟ إلى مجرد رغبة في القصة، أم إلى مجرد هو بالكلام، أم إلى مجرد إشباع ميل نفسي؟ هل يمكن أن نعزوا هذا إلى أن الشعوب تفعل ذلك لتسجل أخبارها ووقائعها، وتبرز مكانها وما يعتلج في صدورهم، ولتنقل إلى غيرها لوناً من ألوان الكلام المعبر عن روحها؟ ربما يكون الأمر كذلك. ولعل هناك أسباباً أخرى كثيرة، وأسباباً ثالثة غير معروفة. فالإنسان ما يزال لغزاً، وإن العلم ليقف أمام أبواب سره المغلق حائراً. ولكن الشيء الأكيد هو أن القصة نظام لغوي يعكس من خلفه نظام ثقافة الأمة

التي أبدعتها وحضارتها. فالأوديسة لغة يدل نظامها على نظام ثقافة الأمة التي أبدعتها، وألف ليلة وليلة لغة، وفاوست لغة، والأخوة كرامازوف، والبحث عن الزمن الضائع، وحي بن يقظان، والشيخ والبحر، والحرب والسلام، وغير ذلك من الأعمال العملاقة، إنها كلها لغات يعكس نظامها نظام ثقافة الأمم التي أبدعتها وحضاراتها.

ولكن إزاء كل هذا ومعه أيضاً، يمكننا أن نلاحظ أن القصة ليست فقط مجرد إشباع رغبة أو ميل. إنها، بالتأكيد، عمل مقصود لذاته. وهذا ما يجعل منها فناً تخبر معماريته عن معمارية العقل الكامن فيه، وذكوقاً تكشف رفاقته ودقته عن رفاقته ودقة الأمة التي ينتمي إليها الفنان، ومعنى يفصح سره سر الكاتب وألقى المجتمع الذي يكتب له.

والقصة بهذا المعنى، هي واجهة الشعوب ومرآتها، وهي المكتوب الذي يصور أدق سماتها وخصائصها. وهي أيضاً، تلك اللوحة الناطقة التي يرى فيها الإنسان رسم انعتاق الذات من أحاديثها، وتحورها من فرديتها، وانعتاقها من سجن رؤيتها الضيقة، ودخولها إلى رحاب تعدديتها ومطلقها. وإذا كان الإنسان يرى في القصة هذا، فلأنها مثال حي على انفتاح «الأنا» فناً ودخولها إبداعاً في حوار مع «الأنثى» الذي يمثل في الآخر.. الآخر البعيد.. القريب.. الحاضر.. الغائب.. المزامن تاريخاً.. الآن حضوراً.. والآتي مستقبلاً، وبكل اللغات، وفي كل الأوطان.

ولعله من أجل هذا، كانت القصة وجوداً دائماً، وحضوراً مستمراً. ولكن، إذا كانت «قصص العالم كثيرة» كما يرى بارت، فلنا أن نتساءل معه: «كيف يمكن أن نؤسس حقناً في تمييزها، وفي معرفتها؟». ولنا أن

نتساءل كذلك: عن الفرق بين ما هو «قص»، وما هو «قصة»، وبين ما هو كلام نروي فيه خبراً، وقصة نروي فيها خبراً أيضاً؟ وبماذا يختلف هذا عن ذلك؟ وكيف يختلف؟ ولنا أخيراً أن نتساءل كما ظل بارت نفسه يتساءل: «كيف يمكن أن نعارض بين الرواية والقصة القصيرة، وبين الحكاية والأسطورة، وبين المأساة والتراجيديا من غير أن نرجع إلى نموذج مشترك؟».

وإذا كانت قضية النموذج تبدو شاغلاً مهماً بالنسبة إلى بارت، فإنها أيضاً شاغل لا يقل أهمية بالنسبة إلى الكاتب، والدارس، والقارئ على حد سواء. وإذا كان ذلك كذلك، فلنا، هنا أيضاً، أن نسائله قبل أن نأخذ الإجابة دفعة واحدة ولقمة مستساغة: أهو نموذج للموضوع والفكرة؟ أم هو نموذج لشيء آخر، يتم بناؤه بعيداً عن الموضوع والفكرة؟ أم تراه يكون بالموضوع والفكرة نموذجاً لقول خاص؟ أم تراه يكون لا هذا ولا ذاك بوصفه شيئاً تأتي إليه قواعده من خلال إنجازاته وأثنائه؟.

إن بارت لا يهملنا ولا يوارب. إنه يعطينا الإجابة. ولكن، لكي نستطيع أن نستل الأساسيات منها، فقد رأينا أن نوزعها على أقسام ومعاور، كل قسم منها ومعاور، ينبىء بنوعية الدرس التي يعتمد عليها بارت في التحليل، ويظهر وجهة النظر التي يتبناها في كلامه عن القصة:

• النموذج:

إن مصطلح النموذج يغري. وذلك لأنه في ظاهره، أو في ضرب من الظن، أو عند عقل موكول إلى التقليد ومتكل على المحاكاة، قد يوهم

بالإحالة إلى جملة القواعد المعيارية وتطبيقاتها، والتعليمية الإرشادية وأمثلتها، تماماً كما هو الشأن في الدرس النحوي التقليدي، أو كما هو الحال في البلاغة البالية. وبالفعل، فإن العقل المستقيل ليرتاح إلى النموذج إذا كان هو هذه القواعد، التي إذا ما طبقت، بلغ الكاتب بها المراد، وأدرك الدارس من خلالها المقصود. ولكن الكتابة عند بارت هي غير هذا، إنها الإنطلاق من الدرجة صفر، ومن البياض. وإن ناقداً هذه هي نظرت، يستحيل أن يملأ مصطلحه بمعايير مسبقة لصنع الكتابة، أو بقواعد جامدة يقوم عليها معمار المكتوب.

إن الأمر ليس كذلك في استعمال بارت لمصطلح كهذا. فالنموذج عنده أداء لا يمكن إدارته إلا بعد أن يتم إنجازه. ولذا، نجد أنه قد اختار له منطقة في المكتوب، هي أكثر ما تكون صلاحية في تحرير القصة، وانطباقاً على منظور بارت ونظرتة إليها. هذه المنطقة هي الشكل. ومن هنا، نراه يقول عن النموذج، محدداً له وعموضاً: «النموذج قائم في كل كلام يدور على الأشكال السردية الأكثر خصوصية والأكثر تاريخية».

وإذا كان منظوره هو هذا، فإن نموذج القصة عنده، لا يقوم على موضوعها أو على فكرتها كما أسلفنا. وإن الكلام عن النموذج بوصفه قائماً في الشكل السردى، لا يصح أن يستبدل بالكلام عن فكرتها، وذلك بدعوى أن مواضيع القصة متعينة عدداً في العالم، أو كما يقول بارت: «بحجة أنها واقعة كونية». فالدارس، لو أخذ بهذه الحجة، منذ أخذ الدارسون في دراسة القصة، لتوقف عند نقطة لا يتجاوزها إلى غيرها. ولكان حال الكاتب ليس أقل بؤساً، وضيقاتاً، وانحساراً من حال الدارس. فهو سيجد نفسه أمام جدول من الأفكار قد تم إعداده، وأمام

فهرس من المواضيع قد كمل إنجازة. وستكون وظيفته الإبداعية في هذه الحالة مقيدة بهذه الأفكار، وتلك المواضيع المسبوق إليها. وسيكون عليه أن يختار منها نموذجاً به يقيس فكرته وموضوعه. وهو بهذا المعنى لن يكون أكثر من ناسخ يحاكي فيما يكتب ما كتب قبله. ولو صحت هذه الفرضية لانقضى عمل الدارس، ولانحصر عمل الناقد في اكتشاف ما في العمل الأدبي من أفكار تماثل مألديه في الجدول المعد سلفاً وتنطبق عليها. وسيكون حاله، والأمر كذلك، شبيهاً بحال البلاغي، يبحث في النص عن كناية، أو مجاز، أو طباق، أو غير ذلك مما هو معروف في أبواب البلاغة وجاهز الصنع. ولعمري إنها لمهمة محزنة بالنسبة إلى الناقد والكاتب معاً أن يكون الوضع كذلك.

ولكن أن يكون النموذج قائماً في الأشكال السردية، فإن هذا يفتح الباب واسعاً أمام الناقد والكاتب للإبداع. فالشكل كائن لغوي، تنجزه اللغة ثم تلغيه، ثم تنجزه ثم تلغيه وهكذا دواليك مع كل قصة تكتب. وما كان ذلك ليكون إلا لأن الإنجاز اللغوي لا يتناهى. وإنه لدائم دوام الحياة، ومستمر استمرار الإنسان حياً ومعبراً عن جديد حاجاته، وتطورات حياته التي لا تتناهى.

وهكذا، يكون النموذج أصلاً لا يتكرر، وسمة دالة على الفريدة، بالإضافة إلى كونه أداة هامة في التحليل.

* البنية والتحليل:

إذا كان الشكل كائناً لغوياً، فيه يجد النموذج أصله وفردته، فمن

البدهي أن يبحث له بارت عن واحد من المناهج يكون الأكثر التصاقاً به ونفاذاً إلى كينونته، أو يكون، من حيث هو منهج، مستلاً، في توجهه وطريقة عمله، من المادة اللغوية نفسها التي يتكون الشكل منها. وكانت اللسانيات، ضمن هذا التطلع، هي الميدان الذي يستطيع بارت أن يطرح موضوعه فيه (الشكل)، لكي يكون باللغة موصولاً. فيحلل، ويبني على لغته لغة خطاب آخر، هو عين الخطاب النقدي. ومن أجل تحقيق ما يروم هدفاً، وبلوغ ما يبتغي رؤية، فقد اختار البنيوية متطناً إجرائياً يعمل من خلاله. ولبارت في هذا الأمر وجهة نظر. فبعد أن رأى أن النموذج إنما يقوم في الأشكال السردية، فقد رأى أيضاً أنه من «الطبيعي أن تجعل البنيوية الوليدة هذا الشكل من أول اهتماماتها». وتجلت علة ذلك عنده فيما قال: «أليس المقصود بالنسبة إليها (أي بالنسبة إلى البنيوية) أن تسيطر على اللامتناهي من الكلام، وذلك بوصف «اللغة» التي يصدر الكلام عنها، والتي نستطيع أن نولده منها؟».

2 - البحث عن بنية القصة

إن السرد لقائم في الأسطورة والحكاية، كما هو قائم في الكوميديا والتراجيديا. وبدهي أن نقول إنه لقائم أيضاً في الرواية، والقصة، والقصة القصيرة. بل، إننا لنكاد نحسب أنه لا يوجد مكتوب، مهما كان جنسه ونوعه، يخلو من سرد على نحو ما.

وإذا كان النقاد قد ميزوا القصة (بما في ذلك الرواية والقصة

القصيرة) من سواها، فإنهم مع ذلك قد وجدوا أنفسهم أمام أعداد غير متناهية من القصص. والمشكلة التي ظهرت على هذا المستوى، هي أنهم بدل أن يعمدوا إلى ابتداع منهج في الوصف والتصنيف، ينطلق من البنية السردية نفسها للقصص ودراستها، رأيتهم قد جاءوا بوجهات نظر - قد تكون ذات أهمية ولا تخلو من فائدة - من خارج البنية السردية للقصص، وألبسوها إياها. ولقد تعددت وجهات نظرهم هذه، فكانت قدداً، أو كانت كما يقول بارت: «تاريخية، نفسية، اجتماعية، اثولوجية، جمالية»، إلى آخر ذلك، وصارت دراسة القصة بموجب هذا دراسة لوجهات النظر هذه، لا دراسة للقصص ذاتها.

إزاء هذا الوضع، كان من الممكن أن يضل الدارس طريقه، وأن يضيع في زحمة الكم الهائل من الإنتاج القصصي. ولكن اللسانيات، بظهورها علماً في بداية هذا القرن وانفتاحها على الأدب ودرسه، قد أدت إلى انفجار مفاهيم كثيرة وميلاد أخرى. وساهمت في تطوير مناهج وإنشاء أدوات مفهومية ساعدت كلها في تقدم الدرس العلمي للأدب. وكان من أهم ما أنتجته إبان انطلاقها مبدأي الوصف والتصنيف.

ونلاحظ أن عدداً من الباحثين قد استفاد من هذين المبدئين في النظر إلى الأدب، نثره وشعره. وقد كان الشكلايون الروس، وحلقة «براغ» على رأس هؤلاء مثلاً، أو في مقدمتهم استفادة. ومن الأسماء التي مثلها هذا التيار، نجد: جاكسون، توماشيفسكي، شكولوفسكي، تينيانوف، وآخرين. غير أن الشيوعية وقفت ضد هذا الاتجاه، وقضت عليه، بعد أن منعت العمل به رسمياً للأسف. ويمكن القول، في هذا السياق، إن حركة الشكلايين الروس، عادت للظهور في أوروبا، وخاصة في فرنسا،

حيث قامت البنيوية على إرث منها. وثمة منظور كبير، كان من الذين عملوا ضمن هذا الاتجاه. وترك أثراً عظيماً في كل الدراسات التي اتجهت نحو البنية السردية للقصص. هذا المنظور هو «فلاديمير بروب». وقد كتب كتاباً سماه «مورفولوجيا الحكاية الخرافية» (أنظر الترجمة العربية: أبو بكر أحمد باقادر - أحمد عبد الرحيم نصر. منشورات نادي جدة الأدبي. ط «1» 1989). ومن الذين تأثروا به، يمكن أن نذكر بريغون، وغريغاس، وغيرها. إلا أن هؤلاء طوّروا منهجه وأضافوا إليه.

وكان بارت، من غير شك، واحداً من الذين استفادوا من منهج الشكلايين الروس، ولكنه من غير شك أيضاً كان واحداً من الذين لم يقفوا عند حدود ماوصل إليه الشكلايون الروس. فقد ساهم في تطوير منهج هؤلاء نحو البنيوية، كما ساهم بإيصال البنيوية إلى مايعرف باسم: «مابعد البنيوية».

لقد تم إذن، كل هذا التطوير في النظر إلى الأدب بسبب من اللسانيات، أو بدافع منها. فاستقر عند معظم الدارسين أنه «لايستطيع أحد أن يركّب (ينتج) قصة، من غير أن يرجع إلى نسق داخلي للوحدات والقواعد». وهذا يعني أيضاً، ومن منظور الدراسة لهذا الجنس الأدبي، أنه لايستطيع أحد أن يدرس قصة من غير أن يرجع إلى النسق الداخلي للوحدات والقواعد التي أنتجتها، وعملت على بنائها. وهنا، تأتي أهمية البحث عن البنية بالنسبة إلى الدارس والباحث.

ولكن بارت، يتساءل مجدداً فيقول: «أين يتم البحث إذن عن بنية القصة؟».

إن هذه البنية، كما يجيب بارت نفسه، إنما تكون في القصص. وإذا كان هذا هكذا، فإن هذه الإجابة لاتقدم حلاً للمعضلة التي عرضناها آنفاً. فالقصص كثيرة، وثمة استحالة تامة على الباحث أن يحيط بها كلها علماً، أو قراءة، أو درساً. وإذا كان ذلك كذلك، فكيف سيكون متاحاً له أن يقف على البنية في القصص، مع عجزه الكامل عن الإحاطة بها جميعاً؟..

3 - بارت ومشكلة المنهج:

هنا يتقدم بارت خطوة أخرى للقفز فوق هذه المعضلة. وإنه ليعرض أمام الدارس منهجين: الأول، ويمكن وصفه بالصحيح، ولكنه مستحيل. والثاني، ويمكن وصفه بالممكن. ذلك لأنه غير عصي على التطبيق، ولا تمتنع عن التحقيق.

* أما المنهج الأول، فهو المنهج الاستقرائي «Inductif»⁽²⁾. ويمكننا، في هذه المجالة، أن نضع نقاطاً أربع تصف هذا المنهج وتدل عليه:

1 - يقوم «الاستقراء» على سلسلة من العمليات الإدراكية. وتتم هذه العمليات أثناء عملية الوصف، أو أثناء بناء نمط من الأنماط. وهدف هذه العمليات هو العبور من مكون إلى صنف، ومن قضية خاصة إلى قضية أكثر عموماً. ونستطيع، لبيان هذه النقطة، أن نقول: إن الاستقراء منهج تقوم طريقة البرهان فيه على الانتقال من الخاص إلى العام، ومن

الجزئي إلى الكلي.

2 - تعد طريقة عمل الاستقراء، من منظور الأخذين بها، الطريقة الأكثر قرباً من معطيات التجربة. ويرون أيضاً أنها طريقة تعكس الواقع بصورة أفضل. ولبيان هذا، نستطيع أن نقول: إن الاستقراء لا يقر إلا بالتجربة المباشرة، والمعاينة المحسوسة لكل فرد من أفراد النوع، موضوع البحث والتجربة.

3 - يعطي الاستقراء بياناً عن شيء مستقل بذاته، غير أنه لا يقدم القواعد الكافية للمقارنة أو للنمذجة. ونضرب على ذلك مثلاً نستقيه من كتاب كارل بوبر «منطق الكشف العلمي». إن الملاحظة المباشرة للوزات مثلاً، تسمح لنا أن نقول: ثمة عدد كبير من الوزات ذات لون أبيض. وهذا هو الاستقراء. ولكننا نستطيع أن نقول في نقد هذا المبدأ: إن هذه الملاحظة ذات الطابع التجريبي، لا تسمح لنا بالتعميم. إذ ما قيمة أن يكون عدد الوزات البيضاء كبيراً، مادامت هناك بعض الوزات ذات لون أسود.

ويمكن أن نقول أيضاً، على مستوى آخر من البحث، إننا في اللغة العربية مثلاً، نعرف أن عندنا ظاهرة لغوية سماها النحاة «الصفة المشبهة». وقد جاء هذا المفهوم من استقراء قام به هؤلاء للغة العربية. غير أن هذا الاستقراء، وإن دق واستدق، لا يمكننا من إنشاء مفهوم «المقارنة» وإجرائه مع لغات أخرى. وفقدان المقارنة، قد يقود إلى تعميمات غير صحيحة.

4 - وأخيراً، يمكن أن نقول: إن الإجراء الاستقرائي لا يستخدم إلا

في إطار استنباطي، يقوم على تعميم أكبر.

هذا هو المنهج الأول الذي تكلم عنه بارت. وإذا جئنا إلى ميدان القصة على هدى منه، لكي نقوم بدراسة البنية والكشف عنها، فسيكون الأمر محالاً. ذلك، لأن البحث فيها، من هذا المنظور، يتطلب استقصاء دقيقاً لكل القصص في العالم وفي كل اللغات. وهذا أمر يعجز عنه الصفوة من أولي العزم والمتابعة.

يتكلم بارت عن هذا الوضع، ويرى أن: «كثيراً من المعلقين الذين يقبلون فكرة البنية السردية، لا يستطيعون، مع ذلك، أن يسلموا بفصل التحليل الأدبي عن نموذج العلوم التجريبية. إنهم يطلبون، إلحاحاً منهم ولبوجاً، أن تُطبّق على السرد منهجية استقرائية محضة».

ويكون لهم ذلك باستقراء تام وشامل لثلاثة أشياء، يحدد بارت نقاطها كما يلي:

- أولاً: لكل القصص التي يحتويها جنس من الأجناس الأدبية.
- ثانياً: لعصر من العصور.
- ثالثاً: لمجتمع من المجتمعات.

ثم تعقب هذه الخطوة خطوة أخرى، وفيها يكف الدارس على رسم علامات النموذج العام.

ونلاحظ أن هذا الاتجاه يتصف بثلاث صفات، يحتاجها، الدرس العلمي في معالجته للظواهر المدروسة. هذه الصفات هي:

1 - التجربة: وهذا يعني إخضاع الظاهرة المراد درسها إلى امتحان

تثبت صحة نتائجه بعد المرور على كل حدودات الظاهرة مهما بلغ تعدادها.

2 - الدقة : وهذا يعني عدم الاطمئنان إلى رأي لم يؤكد حدوث متكرر للظاهرة، يمكن الدارس من الانتقال من دراسة الظاهرة إلى التعميم.

3 - التعميم : وهو يتضمن جملة النتائج التي تم استخلاصها من معاينة كل أفراد الظاهرة بلا استثناء على أرض الواقع.

ونلاحظ أن هذا المنهج يستوفي شروطاً في البحث أقل ما يقال فيها إنها شروط الصحة والسلامة. ولكن بارت يقول: «إن هذه الرؤية السليمة رؤية طوباوية». ولعل السبب في ذلك، أنها - كما ذكرنا آنفاً - عصية على التحقيق.

وإذا عدنا إلى اللسانيات، التي انطلقت منها رؤية بارت، فسنجد أنها قد تحولت عن هذا المنهج إلى منهج آخر أقل طموحاً، ولكنه أكثر استجابة للتحقيق والتطبيق.

وأما وجهة النظر التي يبيدها بارت، وهو يرى عجز المنهج الاستقرائي عن أن يكون أداة صالحة بيد الناقد تعينه على كشف البنية، فتتجلى في سؤاله التالي: «ما يمكن للمرء أن يقول عن التحليل السردى وهو يواجه ملايين القصص؟».

ومادامت اللسانيات قد عجزت عن تطبيق هذا المنهج، وجعلت من نفسها، وبكل حكمة، منهجاً استنباطياً، فإن الناقد الباحث، في رأي

بارت «لايملك خياراً سوى اجراء الاستنباط».

* أما المنهج الثاني، فهو منهج الاستنباط إذن «Dédectif»⁽³⁾ ويمكننا، هنا أيضاً، أن نضع نقاطاً ثلاث تصف هذا المنهج وتدل عليه:

1 - إنه مجموعة من عمليات إدراكية تقود إلى استخلاص نتائج دقيقة. ويقول غريماس عنه: «إنه يتصف بإجرائه الانحداري الذي يتقل من العام إلى الأكثر خصوصية، ومن النوع إلى مكوناته». غير أن سمته الأكثر بروزاً إنما تتجلى في بنائه الذي يتجنب، في كل لحظة من لحظاته، الاعتماد على التجربة.

2 - ويقول غريماس: «ثمة نوعان من أنواع الإجراء الاستنباطي»: الأول ويسميه «الاستبطان القطعي». وهو يقوم على جملة من المقترحات الموصوفة بأنها حقيقية. والثاني، ويسميه «الاستنباط الافتراضي». وإنه ليكتفي بافتراض أن القضايا حقيقية. وهذا الإجراء، كما يقول غريماس، هو المتبني حالياً في السيميولوجيا واللسانيات.

3 - ينتهي منهج الاستنباط إلى بناء نظرية تهدف إلى توفير الجهد، أو يكون مؤداها قائماً على بذل الجهد الأقل. وتحل محل كثرة كثيرة من الجداول والإحصاءات التي يقوم الباحث بإعدادها في المنهج الاستقرائي.

ونستطيع أن نقف على نقطتين، عند بارت، لكي يتسنى لنا أن نحدد بهما المنهج أولاً، وكيفية استخدامه لهذا المنهج، ومقدار استفادته منه ثانياً:

- النقطة الأولى: وهي نقطة منهجية، يتبع فيها بارت المنهج الاستنباط وقع الحافر على الحافر تقريباً. ويمكن أن نرسم علامات تبرز

فيها خطواته في تتبعه للمنهج من جهة، وتظهر طريقته في ذلك من جهة أخرى:

أ- يرى بارت أن الناقد أو الباحث، أمام الكثرة الكثيرة من القصص، «مضطر أن يتكرر، بادئ ذي بدء، نموذجاً افتراضياً للوصف (يسميه اللسانيون الأمريكيون «نظرية»). وتلاحظ هنا تبنيه للنوع الثاني من أنواع الإجراءات الاستنباطي الذي أشار إليه غريماس.

ب- ويرى بارت، وهذه خطوة ثانية، أن على الباحث، «بعد ذلك، أن ينزل رويداً رويداً نحو الأنواع التي تشارك معه، وتبتعد عنه في الوقت نفسه».

ج- ويرى بارت، وهذه خطوة ثالثة، أن التحليل سيجد «في مستوى هذه المطابقات والانزياحات فقط، تعددية القصص وتنوعاتها التاريخية، والجغرافية، والثقافية. وسيكون، حيثئذ، مزوداً بأداة وحيدة للوصف».

- النقطة الثانية. وهي نقطة تظهر فيها كيفية استخدامه للمنهج، ومقدار استفادته منه. وفي رأي بارت أنه لا يمكن للباحث أن يصف القصص اللامتناهية ويصنفها ما لم يقبض على نظرية. وأن هذا الأمر هو ما يجب أن «ينشغل به أولاً». ولكن، لكي يكون له هذا ميسراً، فعليه أن يلتزم «منذ البداية بنمط يمنحها مصطلحاتها الأولى، وأولى مبادئها».

وإذا كانت الأغماط متعددة، فإن بارت يرى «في الوضع الراهن للبحث»، أنه «من الحكمة أن نجعل اللسانيات نفسها غمطاً أساسياً للتحليل البنوي للسرد».

* المراجع:

1 - كل الأقوال التي ذكرناها لرولان بارت، موجودة حصراً في مدخل دراسته:

«Introduction a Lanalyse Structurale des recits»

(مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص). وهي دراسة منشورة ضمن دراسات

أخرى لعدد من المؤلفين في كتاب بعنوان: «Poetique du recit» شعرية القصة».

وهذا الكتاب من منشورات:

«Seuil - paris - 1977»

2 - أنظر قاموس: A.J.Greimas J.Courtes

Semiotique - dictionnaire raisonne de theorie du Langage. مادة:

«iduction» ,Ed. Hachette. Paris. 1979.P187

3 - المرجع السابق. مادة: «Deduction» . P.85.

رومان
بارت

مدخل إلى التحليل البنيوي

للقاصص

مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص

كثيرة هي قصص العالم. ويمكن القول، بادئ ذي بدء، إنها نوعية من الأجناس معجزة. وتتوزع هذه الأجناس على مواد مختلفة فيما بينها. وقد يترأى لنا أن كل مادة هي مادة صالحة للإنسان لكي يعهد إليها بقصصه. ويمكن للقصّة أن تعتمد على اللغة المفصّلية، شفوية أو مكتوبة. ويمكنها كذلك أن تعتمد على الصورة، ثابتة أو متحركة. كما يمكنها أن تعتمد على الحركة، وعلى الاختلاط المنظم لكل هذه المواد. وإنها لحاضرة في الأسطورة، والخرافة، وحكايا الحيوان، والحكاية، والقصّة القصيرة، والملحمة، والتاريخ، والتراجيديا، والمأساة، والكوميديا، والمسرح الإيمائي، والصورة الملونة (فلتأمل لوحة القديسة أرسولا لكارباكسيو). وإنها لحاضرة أيضاً في كل واجهة عرض زجاجية، وفي دار الخيالة، وفي المسرحيات الهزلية، وفي المنوعات، وفي المحادثة. وإن القصّة لحاضرة بكل هذه الأشكال غير المتناهية تقريباً، في كل الأزمنة، وفي كل الأمكنة، وفي

كل المجتمعات. وإنما لتبدأ مع التاريخ الإنساني نفسه. فلا يوجد شعب لا في الماضي ولا في الحاضر، ولا في أي مكان من غير قصة، فلكل الطبقات، ولكل المجموعات البشرية قصصها. وغالباً ما يتم تذوق هذه القصص جماعياً بين أناس من ثقافة مختلفة، وربما متعارضة⁽¹⁾: فالقصة تسخر من الأدب جيده وورثته. ولأن القصة كونية، ومتجاوزة للتاريخ والثقافة، فإنها كالحياة، حاضرها هنا.

فهل يجب أن نستخلص من هذا أن كونية القصة تتمركز في لامعناها؟ أم أنها جد عامة، بحيث لم يبق للمرء مايقول فيها، اللهم إلا أن يصف بعضاً من أنواعها الفريدة جداً، كما يفعل التاريخ الأدبي؟. ولكن كيف يمكننا أن نسيطر على هذه الأنواع، وكيف يمكن أن نؤسس حقناً في تمييزها، وفي معرفتها؟. وكيف يمكن أن نعارض بين الرواية والقصة القصيرة، وبين الحكاية والأسطورة، وبين المأساة والتراجيديا (وقد فعلنا ذلك ألف مرة) من غير أن نرجع إلى نموذج مشترك؟ غير أن هذا النموذج قائم في كل كلام يدور على الأشكال السردية الأكثر خصوصية، والأكثر تاريخية. ومادام الأمر كذلك، فإنه لمشروع إذن، أن نهتم دورياً بالشكل السردى (منذ أرسطو)، بعيداً عن أي طموح يتخاذل في الكلام عن القصة، بحجة أنها واقعة كونية. وإذا كان هذا هكذا، فإنه لمن الطبيعي أن تجعل البنيوية

(1) يجب أن نذكر أن هذا ليس هو حال الشعر أو البحث. فهذه أمور تخضع للمستوى الثقافى للمستهلكين.

الوليدة هذا الشكل من أول اهتماماتها: أليس المقصود بالنسبة إليها أن تسيطر على اللامتناهي من الكلام، وذلك بوصف «اللغة» التي يصدر الكلام عنها، والتي نستطيع أن نولده منها؟. فأمام لا نهائية القصص، وتعددية وجهات النظر التي نستطيع أن نتكلم عنها (تاريخية، نفسية، اجتماعية، اتنولوجية، جمالية) يجد المحلل نفسه رويداً رويداً في الوضع الذي كان فيه سوسير أمام الخلط اللغوي الشاذ. فيعمل باحثاً لكي ينتزع من الفوضى الظاهرة للرسائل، مبدأاً للتصنيف، وملجأً للوصف. ولكي نبقي في المرحلة الحالية، فقد علّمنا الشكلائيون الروس، أمثال بروب، وليفي ستروس أن نحيط بالمعضلة التالية: إما أن تكون القصة ثرثرة بسيطة للحوادث، وفي هذه الحالة، فإننا لن نستطيع أن نتكلم عنها إلا باللجوء إلى الفن، والموهبة، أو إلى عبقرية الراوي (المؤلف) - أي إلى كل الأشكال الأسطورية للمصادفة⁽²⁾ - أو أن القصة تمتلك، بالاشتراك مع قصص أخرى، بنية في متناول التحليل، وتحتاج إلى بعض الجلد للإعلان عنها. فثمة هوة بين المحتمل الأكثر تعقيداً وبين المركب الأكثر بساطة. ولا يستطيع أحد أن يركب (ينتج) قصة، من غير أن يرجع

(2) يوجد، كما هو معلوم، فن للراوي: يتمثل في القدرة على توليد القصص (الرسائل)، وذلك انطلاقاً من البنية (النظام). ويتناسب هذا الفن مع مفهوم الأداء عند تشوفسكي. وإن هذا المفهوم لبعيد عن «عبقرية» المؤلف المصممة رومانيا وكأنها سر فردي يصعب شرحه.

إلى نسق داخلي للوحدات والقواعد.

ولكن أين يتم البحث إذن، عن بنية القصة؟ يكون ذلك في القصص، دون ريب. فهل يكون ذلك في القصص كلها؟ إن كثيراً من المعلقين الذين يقبلون فكرة البنية السردية، لا يستطيعون مع ذلك أن يسلّموا بفصل التحليل الأدبي عن نموذج العلوم التجريبية. إنهم يطلبون، إلخاً ولجوجاً، أن تطبق على السرد منهجية استقرائية محضة. ويرون أن يكون البدء بدراسة القصص كلها الجنس من الأجناس، وعصر من العصور، ومجتمع من المجتمعات. ثم يكون الانتقال بعد ذلك إلى تخطيط نموذج عام. غير أن هذه الرؤية السليمة رؤية طوباوية. فاللسانيات نفسها لا تستطيع إلى ذلك وصولاً. وهي لا تغطي سوى بضع ثلاثة آلاف لغة. ولذا، فقد جعلت من نفسها، وبكل حكمة، منهجاً استدلالياً. فتكوّنت فعلاً منذ ذلك اليوم، وتقدمت تقدماً عملاقاً. وتنبأت بوقائع لم تكن قد اكتشفت بعد⁽³⁾.

وإذا كان الحال كذلك، فما يمكن للمرء أن يقول عن التحليل السردى وهو يواجه ملايين القصص؟ إنه لا يملك خياراً سوى الإجراء الاستدلالي. وهو مضطر أن يبتكر، بادئ ذي بدء، نموذجاً افتراضياً

(3) أنظر الحرف الحثي (آ). فقد افترضه سوسير، واكتشفه بنفينيست بعد ذلك بخمسين سنة في كتابه «قصايا في اللسانيات العامة». منشورات غاليلار. عام/1966.

للووصف (يسميه اللسانيون الأمريكيون «نظرية»). ويبقى عليه بعد ذلك، أن ينزل رويداً رويداً نحو الأنواع التي تشارك معه، وتبتعد عنه في الوقت نفسه. سيجد التحليل في مستوى هذه المطابقات والانزياحات فقط، تعددية القصص وتنوعاتها التاريخية، والجغرافية، والثقافية⁽⁴⁾ وسيكون حينئذ، مزوداً بأداة وحيدة للوصف.

لكي يضع المرء للقصص اللامتناهية وصفاً وتصنيفاً، فإنه يحتاج إلى «نظرية» (بالمعنى الذرائعي الذي أتينا على ذكره). وإذا كان ثمة عمل يجب أن ينشغل به أولاً، فإن هذا العمل يجب أن يكون في البحث عن النظرية، وعن وضع مخطط لها. ويمكن للإعداد لهذه النظرية أن يكون عظيم اليسر إذا التزمنا منذ البداية بنموذج يمنحها مصطلحاتها الأولى، وأول مبادئها. وأما في الوضع الراهن للبحث، فيبدو⁽⁵⁾ من الحكمة أن نجعل اللسانيات نفسها نموذجاً أساسياً للتحليل البنوي للسرد.

(4) ألا فلندكر بالشروط الحالية للوصف اللساني: «ترتبط البنية اللسانية دائماً ليس بالمعطيات المدونة فقط، ولكن أيضاً بالنظرية القاعدية التي تصف هذه المعطيات». (ي. باش: مدخل إلى القواعد التحليلية. نيويورك. عام 1964. ص 29). ونذكر بما قاله بنفنيست (ذكر سابقاً. ص 119): «ولقد نعلم أنه يجب وصف اللغة كما لو أنها بنية شكلية. ولكن على هذا الوصف أن يشترط مسبقاً قيام طريقة ومعايير ملائمة. وإننا لنعلم أن واقعية الموضوع لا تنفصل عن المنهج الخاص بوصفه».

(5) ولكنها ليست أمراً ملزماً (انظر برهمون «منطق الممكنات السردية» مجلة «إيصال»، عدد 8/ عام 1966. الدراسة: «منطقي أكثر منه لساني».

1 . لغة

القصة

1 - فيما وراء الجملة:

تقف اللسانيات، كما نعلم، عند حدود الجملة: فهي تعتبر أن الجملة هي الوحدة الأخيرة، وأن الانشغال بها حقٌّ من حقوقها. فالجملة/ كما تراها، نظام وليست سلسلة من الكلمات. ولأنها هي فعلاً كذلك، لا يمكن أن تُختزل لتكوّن مجموع الكلمات التي تؤلفها.

ومادامت هي هكذا، فإنها تمثل وحدة أصيلة. وأما العبارة، فهي على العكس من هذا. إنها سلسلة من الجمل التي تكوّنُها. ولذا فإن الخطاب، من وجهة نظر لسانية، لا يتضمن شيئاً إلا ويوجد في الجملة: «فالجملة، كما يقول مارتينه، هي المقطع الأكثر صغراً، وهي التي تمثل الخطاب تمثيلاً تاماً وكاملاً»⁽⁸⁾. وهذا يعني إذن، أن اللسانيات لا تستطيع أن تعطي لنفسها موضوعاً يعلو على الجملة،

(8) «أفكار حول اللغة» (لغة ومجتمع) Melanges Jänsen كوبنهاغن 1961 .
ص 113 .

والسبب لأنها لا ترى فيها وراء الجملة سوى جمل أخرى: فعندما يصف عالم النبات الزهرة لا يستطيع أن يشغل نفسه بوصف الباقية.

ومع ذلك، فإن الخطاب (مجموعة من الجمل) منظم. وهذا بدهي. وإنه ل يبدو بهذا التنظيم رسالة للغة تعلو على لغة اللسانيين⁽⁷⁾.

ف للخطاب وحداته، وقوانينه، ونظامه القاعدي. ولهذا، فقد وجب أن يكون الخطاب موضوع لسانيات أخرى، مكانها وراء الجملة، وإن كان هو مؤلفاً من جمل فقط. ولقد كان للسانيات الخطاب، خلال فترة زمنية طويلة، اسم مجيد هو: البلاغة. ولكن البلاغة، عقب انقلابات تاريخية، عبرت إلى جانب الآداب الجميلة، والآداب الجميلة انفصلت عن الدراسات اللغوية. وقد استدعى هذا الأمر طرح القضية مجدداً: إن اللسانيات الجديدة للخطاب لم تتطور بعد، غير أن اللسانيين أنفسهم قد اقترحوها على الأقل⁽⁸⁾. وليس هذا الحدث بلا معنى: إذا كان الخطاب يؤلف موضوعاً مستقلاً، فمع

(7) إنه لأمر مسلم به، كما بين جاكسون ذلك، فين الجملة وما وراءها ثمة مرحلة انتقالية: فالوصل مثلاً، يمتد أثراً إلى ما بعد الجملة.

(8) انظر أيضاً المرجع المذكور سابقاً لبنيست. الفصل العاشر - وكذلك ز.س. هاريس «الخطاب التحليلي». مجلة Langaga عدد 28/ عام 1952/ ص 30 - 1/ وكذلك ن. ريفيه «اللغة، الموسيقى، الشعر» منشورات سوي. عام 1972/ ص 175 - 151/.

ذلك يجب أن يدرس انطلاقاً من اللسانيات. وإذا كان يجب الإدلاء
بفرضية عمل للتحليل الذي يضطلع بمهمة عظمى، ويمتلك مواد
لانهائية، فإن الحكمة تقضي اقتراح علاقة متجانسة بين الجملة
والخطاب. ولا يكون ذلك مقبولاً إلا إذا ضبط التنظيم الشكلي نفسه
كل الأنظمة الإشارية، مهما كانت موادها وأبعادها: وسيكون
الخطاب بهذا «جملة» كبيرة (ليس بالضرورة أن تكون وحداتها جملاً)،
تماماً كما تعتبر الجملة ضمن بعض الموصفات، «خطاباً» صغيراً.
وستنغم هذه الفرضية مع بعض المقترحات الأنثروبولوجية الحالية:
فلقد أشار كل من جاكسون وليفى ستروس أن الإنسانية تستطيع أن تُعرف
بقدرتها على خلق أنظمة ثانوية، «مخففة للتكاثر» (مثل الأدوات التي
تستخدم في إنتاج أدوات أخرى، والتمفصل المضاعف للغة، وتابو
ارتكاب المحرمات الذي يسمح بانفصال العائلات). ويفترض
اللساني السوفييتي أن اللغات الصناعية لم تكتسب إلا بعد اللغات
الطبيعية: فالمهم بالنسبة إلى البشر أن يستطيعوا استخدام عدة أنساق
للمعنى. وتساعد اللغة الطبيعية في إعداد اللغة الصناعية. وإنه
لشرعي، إذن، أن نفترض أن بين الجملة والخطاب علاقة «ثانوية»،
نسبياً علاقة تجانسية، وذلك لكي نحترم السمة الشكلية المحضة
للتوافق بينها.

ليست اللغة العامة للقصة، بطبيعة الحال، سوى لهجات

مقدمة للسانيات الخطاب⁽⁹⁾. وهي تخضع بالتالي لفرضيات التجانس، فالقصة تشارك بنيوياً في الجملة، ولكنها لا تستطيع مطلقاً أن تحتل نفسها إلى مجموعة من الجمل: فالقصة جملة كبيرة، شأنها في ذلك شأن أي جملة إثباتية. وإن هذه لتعتبر خطاطة لقصة بشكل ما. ولقد نجد أن الفئات الرئيسة في القصة، تكبر وتتحول بما يناسب القصة. هذا على الرغم من أنها تمتلك فيها دوالاً أصلية (معقدة غالباً): الأزمنة، المظاهر، الصيغ، الأشخاص. ونضيف إلى ذلك، أن «الفواعل» نفسها، في تعارضها مع الإسنادات الفعلية، لا تترك مجالاً للخضوع إلى نموذج من نماذج الجملة. وإن نظام نمذجة الفواعل الذي اقترحه آ.ج. غريماس⁽¹⁰⁾، ليجد في تعددية شخصيات القصة، الوظائف الأولية للتحليل القاعدي. ولهذا، فإن التجانس الذي نقترحه هنا، ليس له قيمة كشفية فقط: إنه يتطلب وحدة الهوية بين اللغة والأدب (وإن كان هذا التجانس ناقلاً مفضلاً للقصة): ذلك، لأنه لم يعد من الممكن تصور الأدب فناً يحمل العلاقة باللغة من كل جهة، وخاصة بعد أن يكون قد استخدمها استخدام الأدوات في التعبير عن الفكرة، والانفعال أو الجمال. فاللغة لا تكف

(9) إن من مهمات لسانيات الخطاب، تأسيس نموذج للخطابات. ويمكننا أن نقف مؤقتاً على نماذج ثلاثة كبرى للخطاب: الكثنائي (قصة)، استعاري (شعر غنائي، خطاب الحكمة)، إضماري (استدلال عقلي).

(10) راجع غريماس 1 - 3.

عن مصاحبة الخطاب، وهي تعرض عليه مرآة بنيتها الخاصة: ألا يصنع الأدب، وخاصة اليوم، لغة من شروط اللغة نفسها؟⁽¹¹⁾.

٢ - مستوى المعنى

تزود اللسانيات، منذ البداية، التحليل البنوي للقصة بمفهوم حاسم. وما كان ذلك منها إلا لأنها تقف مباشرة على ما هو أساسي في كل نسق من أنساق المعنى، أي تنظيمه. وإنما لتفسح المجال لبيان أن القصة ليست فقط مجموعة من العبارات، وهي تصنف أيضاً كتلة

العناصر الهائلة التي تدخل في تكوين القصة. وهذا المفهوم هو مفهوم «مستوى الوصف»⁽¹²⁾.

يمكن للجملة، كما نعلم، أن توصف وصفاً لسانياً، يذهب بها

(11) يجب أن نذكر حدس «ملازميه» الذي تشكل في اللحظة التي عرض فيها عملاً لسانياً: «فقد ظهرت اللغة له أداة للتخييل. ويتابع منتج اللغة (ليحدده). فاللغة تفكر بذاتها. وقد بدا له التخييل أخيراً أنه طريقة الذهن الإنساني نفسها. فهو يستخدم كل المناهج، بينما الإنسان يرتد إلى الإرادة (الأعمال الكاملة. منشورات بلياد. ص 851). ويجب أن نذكر أن للملازميه: «التخييل أو الشعر» (المراجع السابق. ص 335).

إلى عدة مستويات (صوتياً *Phonétique*، وصوتياً *Phonologique*، وقاعدياً، وسياقياً). ونلاحظ أن هذه المستويات تدخل في علاقة تراتبية، والسبب في ذلك أنه إذا كان لكل مستوى وحداته الخاصة، وعلاقاته المتبادلة الفريدة، ويفرض على كل واحدة منها وصفاً مستقلاً، فيجب أن ندرك أن أي مستوى منها لا يستطيع أن ينتج المعنى بمفرده. فكل وحدة تنتمي إلى مستوى معين، لن يصبح لها معنى إلا إذا استطاعت أن تندمج في مستوى أعلى: فالصوت وإن كان يوصف بذاته وصفاً كاملاً، فإنه لا يعني شيئاً على الإطلاق. وهو لن يشارك في المعنى إلا إذا اندمج في الكلمة. وإن الكلمة نفسها للزمة أن تندمج في الجملة⁽¹³⁾.

تقدم نظرية المستويات (كما أدلى بها بنفينايت) نموذجين من نماذج العلاقة: الأول توزيعي (ويكون ذلك إذا كانت العلاقات قائمة في المستوى نفسه)، والثاني اندماجي (ويكون ذلك إذا أخذت

(12) ليست عمليات الوصف اللساني أحادية الجانب. فالوصف ليس صواباً أو خطأ، إنه جيد أو سيء، وهو مفيد إلى حد ما (م. آ. ك. هالدي، «اللسانيات العامة واللسانيات التطبيقية» دراسات في اللسانيات التطبيقية، 1982، ص 12).

(13) إن مدرسة براغ هي التي اقترحت مستويات الدمج:
V.J. Vochek, *Aprgue School Reader in Linguistics*, Indiana Uni. Presse.
1964, p488)

ولقد تناول هذه المستويات، بعد ذلك، عدد من اللسانيين، غير أن بنفينايت، في رأينا، هو الذي أعطى التحليل الأكثر وضوحاً.

من مستوى إلى آخر). وينتج عن هذا أن العلاقات التوزيعية لا تكفي لبيان المعنى، ويجب إذن، بادئ ذي بدء، للقيام بتحليل البنيوي، أن نميز بين عدة درجات للوصف، كما يجب وضع هذه الدرجات ضمن منظور تراتبي (اندماجي).

المستويات عمليات⁽¹⁴⁾. ومن الطبيعي أن يميل اللساني إلى مضاعفتها كلما تقدم. غير أن تحليل الخطاب مازال لا يستطيع العمل إلا على مستويات بدائية. وأما البلاغة فقد وضعت، على طريقتها، للخطاب مخططين: التنظيم والبيان⁽¹⁵⁾. ونجد في أيامنا هذه أن ليفي ستروس قد حدد، في تحليله لبنية الأسطورة، أن الوحدات المكوّنة للخطاب الأسطوري لا تكتسب معنى إلا إذا اجتمعت رُزماً. وعلى هذه الرزم أن تتألف فيما بينها⁽¹⁶⁾. ويقترح تودوروف، معتمداً على تمييز قام به الشكلاونيوس الروس، العمل على مستويين كبيرين، هما نفسيهما ينقسمان إلى: «التاريخ» (البرهان)، ويحتوي على منطق الأفعال ونحو الأشخاص. و«الخطاب»، ويحتوي على أزمنة القصة وجوهها، وصيغها⁽¹⁷⁾. ومهما يكن عدد المستويات المقترحة، وعدد

(14) نقول بكلمات غامضة إن المستوى قد يكون نظاماً من الرموز، أو القواعد،

الخ، والتي يجب أن نستخدمها لكي نعرض التعابير E.Bach. op. cit. P. 57-58.

(15) الإبداع هو الجزء الثالث من البلاغة. ولا علاقة له باللغة، لأنه يحمل على الأشياء لا على الكلام.

(16) الأنثروبولوجيا البنيوية. ص 233.

(17) فئات القصة الأدبية، مجلة إيصال. عدد 8/ عام 1966/.

التعريفات المعطاة، فإننا لانستطيع أن نشك في أن القصة درجات متراتبة. وإذا كان هذا هكذا، فإن فهم القصة لايعني فقط تفكيك لغز التاريخ. فالأمر يحتاج أن نتعرف فيها على «طوابق»، وأن نسقط السلاسل الأفقية للخيط السردى على محور عمودي ضمني. ومادام الحال كذلك، فإن قراءة (أوسماع) القصة لايعني فقط أن ينتقل المرء من كلمة إلى أخرى، ولكن أيضاً أن ينتقل من مستوى إلى آخر. ولأنى لأرجو أن يُسمح لي هنا بانتهاج طريقة في الدفاع: فقد حلل إدغار آلان بو في قصة «الرسالة المسروقة»، بنفاذ إخفاق مفتش الشرطة، الذي عجز عن العثور على الرسالة. فلقد زعم أن تحرياته كاملة، وأنه لم يهمل أيّاً من الأمكنة «ضمن إطار اختصاصه». كما زعم أنه أشبع تماماً مستوى «التفتيش». ولكنه لكي يعثر على الرسالة التي تحميها بدهيته، كان يجب عليه أن يعبر إلى مستوى آخر. وأن يستبدل فطنة الشرطي بفطنة من أخفى الرسالة المسروقة. وكذلك، فإن «التفتيش» الذي قام على مجموعة أفقية من العلاقات السردية، لم يكتمل لكي يكون فعالاً. وكان يجب أن يتجه وجهة «عمودية». فالمعنى ليس في «نهاية القصة»، إنه يتجاوزها. وكل هذا بدهي بداهة «الرسالة المسروقة». ولذا، فهو ليس أقل منها خضوعاً لسر أحادي الجانب.

قبل أن يبلغ المرء مبلغاً يستطيع فيه أن يتأكد من مستويات القصة، ثمة عدد من البحوث المترددة ضروريّ له. وما سنقترحه هنا، يشكل جانباً مؤقتاً لاتزال المزية فيه ذات صبغة تعليمية. وإن

هذه المقترحات لتسمح بتعيين القضايا وتجميعها، من غير أن تكون مختلفة، كما يُعتقد، مع بعض التحليلات السابقة. ثم إننا لنقترح تمييزاً في العمل السردى بين مستويات ثلاثة: مستوى «الوظائف» (بالمعنى الذي تأخذه الكلمة عند بروب وبريمون)، ومستوى «الأفعال» (بالمعنى الذي تأخذه هذه الكلمة عند غريماس عندما يتكلم عن الأشخاص كما لو أنهم فواعل)، ومستوى «السرد» (والذي هو، بالمعنى الإجمالي يتمثل بمستوى «الخطاب» كما عند تودوروف). ونريد أن نتذكر أن هذه المستويات الثلاثة ترتبط ببعضها برابط ذي صيغة اندماجية تناعية: فالوظيفة لا معنى لها إلا إذا أخذت مكاناً في الفعل العام للفاعل. ويتلقى الفعل نفسه معناه الأخير من كونه حدثاً مسروداً، أُسند إلى خطاب له قانونه الخاص.

2 . الوظائف

يجب البدء، أولاً، بتقطيع
القصة، وتعيين مقاطع الخطاب
السردى، الذي نستطيع أن نوزعه
على عدد صغير من الطبقات. فكل
نظام يتكوّن من وحدات ذات
طبقات معروفة. وإننا لنقول
باختصار، يجب تحديد أصغر
وحدات السرد.

١ - تحديد الوحدات

إن التحليل، بموجب المنظور الإدماجي المحدد هنا، لا يكتفي
بتحديد توزيعي محض للوحدات. فالمعنى يجب أن يكون، منذ
الوهلة الأولى، سمة للوحدة. ذلك لأن الصبغة الوظيفية لبعض
مقاطع القصة، هي التي تصنع الوحدات. ومن هنا يظهر اسم
«الوظائف»، الذي أعطيناه مباشرة لهذه الوحدات الأولى. فلقد
دأبنا، منذ الشكلايين الروس⁽¹⁸⁾، أن نكوّن وحدة من كل مقطع من

(18) أنظر أيضاً توما شفسكي «موضوع» (1925)، في كتاب «نظرية الأدب»،
منشورات سوي / 1965. ففي وقت متأخر قليلاً، عرّف بروب الوظيفة بأنها: «فعل =

مقاطع القصة، يتجلى وكأنه حد لكل ترابط. فروح كل وظيفة تكمن في رشمها إذا جاز القول. وهذا يسمح لها أن تزرع القصة بعنصر سينضج لاحقاً على المستوى نفسه، أو في الخارج، على مستوى آخر: فإذا كان فلوير في قصته «قلب بسيط»، يخبرنا في لحظة من اللحظات، دون إلحاح ظاهر، أن بنات نائب المفتش في مدينة «بون ليفيك» يمتلكن بغاء، فذلك لأن شأنًا عظيمًا سيكون لهذا البغاء فيما سيأتي، في حياة «فيليسيته»: فالعبارة الدالة على هذا التفصيل (مهما كان شكلها اللساني) تكون إذن وظيفة، أو وحدة سردية. ونسأل فنقول: هل يكون كل شيء في القصة وظيفيًا؟ وهل كل شيء يحمل معنى، حتى أصغر التفاصيل؟ وهل يمكن للقصة أن تقطع إلى وحدات تقطيعاً كلياً؟ هذا ماسنراه بعد لحظة.

ثمة عدد من النماذج الوظيفية. وهذا أمر لا ريب فيه. والسبب، لأن هناك عدداً من النماذج الرابطة. ولم يبق إلا أن نقول إن القصة لم تُصنع قط إلا من الوظائف. فكل شيء فيها يحمل دلالة على

== الشخصية، المحدد من وجهة نظر المعنى الكامن في انتشار العقدة». (مورفولوجيا الحكاية. منشورات سوي 1970 ص31). وسنرى أيضاً تعريف تودوروف (إن معنى (أو وظيفة) عنصر من عناصر العمل يتجلى في إمكانية الدخول في علاقة مع عناصر أخرى من عناصر العمل، والعمل جميعاً). وقد جاءت التحديدات التي أدلى بها أ.ج. غريغاس، فعُرفت الوحدة بعلاقاتها ضمن جدول الاختيار، ولكن أيضاً بمكانها داخل وحدة التركيب الذي تشكل جزءاً منه.

مستويات مختلفة. وهذه المسألة ليست مسألة فن (من جهة الراوي)، إنها مسألة بنية. فكل ما هو مسجل في نظام الخطاب، فلاه قابل للتسجيل تحديداً. وعندما يظهر تفصيل من التفصيلات متمرداً على كل وظيفة، ولا معنى له، فإن هذا لا يعني أنه سيأخذ معنى العث أو اللاجدوى: فلكل شيء معنى، وإلا، فلا معنى لأي شيء. ويمكننا أن نقول بمعنى آخر إن الفن لا يعرف الضوضاء (بالمعنى الإعلامي للكلمة)⁽¹⁹⁾. إنه نظام محض. فليس هناك، ولم يكن هناك قط، وحدة ضائعة⁽²⁰⁾، مهما كان الخط الذي يربطها بأحد مستويات القصة طويلاً، أو واهناً، أو قوياً⁽²¹⁾.

إن الوظيفة وحدة مضمونة. وهذا بدهي من وجهة نظر لسانية.

(19) وهو بهذا ليس «الحياة». فهذه لا تعرف إلا اتصالات «مشوشة» و«تشويش» (وهو الذي لا يمكن أن نرى ما بعده) يستطيع أن يكون في الفن، ولكن وجوده فيه يكون عنصراً مقنناً (مثل واتو). فهل هذا التشويش مجهول في القانون المكتوب: إن الكتابة واضحة بشكل قدري.

(20) تؤدي حرية التسجيل في الأدب على الأقل إلى مسؤولية أكثر قوة مما هي عليه في الفنون «القياسية»، مثل السينما (وذلك بسبب السمة التجريدية للغة الملفوظة).

(21) إن وظائفية الوحدة السردية مباشرة إلى حد ما (أي ظاهرة إذن). ويكون ذلك تبعاً للمستوى الذي تقوم فيه: فعندما تكون الوحدات موضوعة على المستوى نفسه (كما في التورن على سبيل المثال)، فإن الوظائفية تكون أكثر حساسية. وإنها لتكون أقل من ذلك، عندما تكون الوظيفة ممثلة على مستوى السرد: إن نصاً معاصراً، ضمبت الدلالة على مستوى الطرفة، لا يجد قوة عظمى للمعنى إلا على مستوى الكتابة.

وما تريد العبارة أن تقولها هو هذا، وليس الشكل الذي قيل فيه، لأنها تكونه في وحدة وظيفية⁽²²⁾. ويستطيع هذا المدلول المكوّن أن يحوز عدداً من الدوال المختلفة، والمتنوعة في أغلب الأحيان. فإذا ما قيل لي إن جيمس بوند في رواية (Goldfinger) قد «رأى رجلاً يبلغ من العمر خمسين سنة»، فإني أعلم أن الخبر يتضمن وظيفتين في الوقت نفسه، غير أنها لا تتساويان أثراً. فعمر الشخصية يدخل، من جهة، في لوحة ترسمه بطريقة معينة (فائدتها ليست عدماً بالنسبة إلى بقية القصة، ولكنها متفشية ومتأخرة). والمعنى المباشر للعبارة، من جهة أخرى، هو أن بوند لا يعرف محدّثه المستقبلي: فالوحدة تتطلب إذن علاقة قوية (افتتاح التهديد واضطرار لكشف الهوية). ولكي يتم تحديد الوحدات السردية الأولى، فمن الضروري إذن أن لا تغيب عن نظرنا السمة الوظيفية للمقاطع التي نفحصها، وأن نقبل مقدماً أنها لا تتلاقى مصادفة مع الأشكال التي نعرضها تقليدياً في أجزاء الخطاب السردية المختلفة (أفعال، مشاهد، فقرات، حوارات، حديث داخلي، إلى آخره)، وأن تلاقيها يكون أقل أيضاً مع الطبقات «السيكولوجية» (كالسلوك، والمشاعر، والمقاصد، والخوافز، وعقلانية الأشخاص).

(22) «إن الوحدات النحوية (خارج الجملة) هي وحدات مضمونية». أنظر غرياس في كتابه «علم الدلالة البنيوي». منشورات لاروس. عام 1966 - إن سبر المستوى الوظيفي يشكل جزءاً إذن من الدلالة العامة.

ولا يختلف الأمر هنا عن سابقه شيئاً، فلغة القصة ليست هي لغة الكلام الملفوظ - وإن كانت تقوم عليه في معظم الأحيان - وإن الوحدات السردية ستكون مستقلة جوهرياً عن الوحدات اللسانية. فهي، من المؤكد، أنها تستطيع أن تلتقي، ولكن لقاءها سيكون مصادفة وليس بشكل منظم. فتارة، ستمثل الوظائف وحدات أعلى من الجملة (مجموعة من الجمل ذات أحجام مختلفة، حتى تشمل العمل كله)، كما ستمثلها، تارة أخرى، وحدات أدنى منها (المقطع، الكلمة، وربما سيكون في الكلمة بعض العناصر الأدبية فقط)⁽²³⁾. فحين يقال لنا إن «بوند» رفع إحدى ساعات الهاتف الأربع، عندما كان يحرس في مكتب الخدمة السرية، فإن الجذر «أربع» يشكل بمفرده وحدة وظيفية، لأنه يحيل إلى مفهوم ضروري بالنسبة إلى مجموع القصة (إنه مفهوم التيقنوقراطية العليا). وفي الواقع، فإن الوحدة السردية هنا، ليست هي الوحدة اللسانية (الكلمة). إنها قيمتها الحافة (فالكلمة «أربع» لاتعني لسانياً الرقم «أربع»). وهذا يفسر أن بعض الوحدات الوظيفية يستطيع أن يكون أدنى من الجملة، ولكن من غير أن ينقطع انتهاؤها إلى الخطاب، فهي تتجاوز في هذه الحالة، ليس

(23) « يجب ألا ننطلق من الكلمة كما ننطلق من عنصر غير قابل للتجزئة في الفن الأدبي، فنعالجها كما نعالج الحجر الذي نستخدمه في بناء العمارة. إن الكلمة تنحلل إلى عناصر لفظية أكثر دقة». تينانوف. عن تودوروف في مجلة *Langages*، عدد 1، عام 1966. ص 18.

الجملة التي تبقى أدنى منها مادياً، ولكن مستوى الدلالة الذاتية، التي تنتمي إلى اللسانيات، شأنها في ذلك شأن الجملة بكل معنى الكلمة.

2 - طبقات الكلمات:

يجب توزيع هذه الوحدات الوظيفية على عدد صغير من الطبقات الشكلية. وإذا أردنا أن نحدد هذه الوحدات دون أن نلجأ إلى جوهر المضمون (الجوهر النفسي مثلاً)، فهذا يتطلب منا أن نعيد النظر مجدداً في مختلف مستويات المعنى: فبعض الوحدات تتخذ من

وحدات تساويها روابط لها. ولكي يتم إشباع الوحدات الأخرى، يجب على العكس من هذا، الانتقال إلى مستوى آخر. وينتج عن هذا طبقتان كبيرتان من طبقات الوظائف، بعضها توزيعي، والأخرى اندماجية. أما الأولى فتتناسب مع الوظائف التي عبر عنها بروب، وقد أعاد برعمون استخدامها حديثاً. ولكننا سنستعملها هنا بصورة أكثر تفصيلاً من هذين المؤلفين. ولقد رأينا أن نحفظ لها باسم «الوظائف» (وإن كانت الوحدات الأخرى وظيفية أيضاً). فقد غدا النموذج الذي يمثلها كلاسيكياً، منذ التحليل الذي قام به توماشفسكي، فالرابط في شراء المسدس هو اللحظة التي نستخدمه

فيها (وإذا لم تستخدمه، فإن التسجيل سينقلب إلى إشارة مضللة).
والرابط في سماعة الهاتف يكمن في اللحظة التي نعيدها فيها.
وكذلك، فإن الرابط في إدخال البيغاء إلى منزل فيليستيه هو حدث
حشو القش والتعبد. وأما ثاني كبرى طبقة الوحدات، فهي ذات
طبيعة إدماجية، وتحتوي على كل «الدلائل» (بالمعنى العام
لللمة)⁽²⁴⁾ فالوحدة، والحال كذلك، لاثميل إلى فعل مضم
ونائج، ولكن إلى مفهوم منتشر إلى حد ما، وضروري مع ذلك لمعنى
القصة، فالدلائل، حين تكون طبيعية، فتخص الأشخاص. وهي
تحتوي على معلومات ذات صلة بهويتهم، ومؤشرات تدل على بيتهم، إلى
آخره. ونلاحظ أن العلاقة بين الوحدة وربطها لم تعد علاقة وظيفية
في هذه الحالة (فغالباً ما يميل عدد من الدلائل إلى المدلول نفسه، مع
أن نظام ظهورها في الخطاب ليس ملائماً بالضرورة)، ولكنها علاقة
إندماجية. ولكي نفهم ما يؤديه الدليل المسجل، يجب أن نتقل إلى
مستوى أعلى (أفعال الأشخاص، أو السرد)، لأن الدليل يتضح هنا.
فالقدره الإدارية التي تقف خلف بوند، والتي تقاس بعدد آلات
الهاتف، ليس لها أي تأثير على نتيجة الأفعال التي ينغمس فيها بوند
حين يقبل المكالمه. فهي لا تأخذ معناها إلا على مستوى النموذج العام
للفواعل (فبوند يقف إلى جانب النظام). وإن الدلائل لتمثل فعلاً
وحدات دلالية. ويعود ذلك لعلاقاتها ذات الطبيعة العمودية إلى حد

(24) يمكن لهذه التسميات، والتسميات التي تليها أن تكون مؤقتة.

ما. ودلالية هي، لأنها على عكس الوظائف. فهي تحيل إلى مدلول، وليس إلى عملية من العمليات. وإن صدق الدلائل «أعلى»، ولقد يكون في بعض المرات افتراضياً. وهو إذ يقع خارج المقطع الظاهر (قد لا يكون «طبع» الشخصية مسمى، ولكنه يبقى مؤشراً على الدوام)، فإنه يكون صدقاً نموذجياً. ونجد، على العكس من ذلك، أن صدق الوظائف لن يكون أبداً صدقاً «أبعد»، لأنه صدق تركيبى⁽²⁵⁾. وهكذا، فإن الوظائف والدلائل تغطي تمييزاً كلاسيكياً آخر: أما الوظائف، فلأنها تأخذ روابط كنائية، وأما الدلائل فلأنها تأخذ روابط استعارية، الأولى تتناسب مع وظيفة الفعل، والثانية تتناسب مع وظيفة الكينونة⁽²⁶⁾.

يجب أن تسمح هاتان الطبقتان الكبيرتان من الوحدات، أي الوظائف والدلائل، بتصنيف معين للقصص. فبعض القصص وظيفي بقوة (كالحكايات الشعبية)، وبعضها الآخر، على العكس من ذلك، دلالي بقوة (كالروايات النفسية). وتوجد بين هذين القطبين سلسلة كاملة من الأشكال الوسيطة الخاضعة للتاريخ، والمجتمع، والجنس. ولكن ليس هذا كل شيء: ففي داخل كل طبقة من هذه

(25) هذا لا يمنع، في النهاية، أن يستطيع امتداد تركيب الوظائف أن يغطي علاقات نموذجية بين الوظائف المنفصلة. وهذا الأمر مقبول منذ ليفي ستروس وغريمالس.

(26) لا يمكن اختزال الوظائف إلى أعمال (أفعال). كما لا يمكن اختزال الدلائل إلى نوعيات (صفات). فثمة أعمال هي دلائل، لأنها إشارات تدل على طبع أو بيئة.

الطبقات الكبرى، يمكن أن نحدد فوراً طبقتين تحتيتين لوحداث سردية. ولكي نفق على طبقة الوظائف، يجب أن نعلم أن وحداتها لاتتمتع جميعاً بالأهمية نفسها. فبعضها يكون فصلاً حقيقياً للقصة (أو مقطعاً من القصة). وبعضها الآخر لايقوم إلا بملء الفضاء السردى الذى يفصل الوظائف - المفاصل: ألا فلنسمّ الأولى «الوظائف الأساسية» (أو النواة). وليكن اسم الثانية «الوسائط»، وذلك بسبب طبيعتها التكميلية. ولكي تكون وظيفة من الوظائف أساسية، فإنه يكفي الفعل الذى تحيل إليه أن يفتح (أو يحتفظ أو يخلق) باباً من أبواب التعاقب المنطقى لتتابع القصة. ويمكن القول باختصار إن على الوظيفة أن تدشن أو تغلق شكاً من الشكوك. أما إذا «رَنَ الهاتف» في مقطع من مقاطع القصة، فمن الممكن أيضاً أن نجيب أو ألا نجيب. وسيؤدي هذا بالقصة لاحتالة إلى السير في طريقين مختلفين. ونجد على العكس من هذا أنه من الممكن التصرف دائماً، بين وظيفتين أساسيتين، بتسجيلات الاستدراك، التى تتجمع حول نواة أو أخرى، من غير إحداث تغيير في الطبيعة التعاقبية، فالفضاء الذى يفصل بين جملة «رَنَ الهاتف» و«رفع بوند» يستطيع أن يكون مشبعاً بعدد لا حصر له من الدلائل الصغيرة، أو الأوصاف الدقيقة، مثل: «اتجه بوند نحو المكتب، رفع الساعة، وضع لفافته» إلى آخره.

تبقى هذه الوسائط وظيفية، مادامت تقيم ترابطاً مع النواة. ولكن وظيفتها ستكون في هذه الحالة مخففة، وأحادية الجانب، وظيفية. إذ المقصود هنا، هو نوع من الوظائف، يكون التسلسل

التاريخي فيه تسلسلاً محضاً (إننا نصف مايفصل بين لحظتين من لحظات التاريخ)، بينما نستثمر في الرابط الذي يجمع بين وظيفتين أساسيتين نوعاً من الوظائف المضاعفة. فهي متسلسلة تاريخياً ومنطقياً في الوقت نفسه. ولذا، لم تكن الوسائط سوى وحدات متعاقبة فقط، على حين أن الوظائف الأساسية متعاقبة ومنطقية في الوقت ذاته.

إن كل شيء يدعو إلى التفكير بأن قوة النشاط السردى تكمن في تداخل التعاقب والمنطق الناتج عنه. وإننا لنجد، حين نقرأ القصة، أن ما يأتي بعد، إنما كان بسبب «من». وستكون القصة، في هذه الحالة، تطبيقاً آلياً للخطأ المنطقي، يكشف عنه ويندب به علم الكلام باسم المعادلة التالية: «بعد هذا، بسبب قربه من هذا». وقد تصبح هذه المعادلة رمزاً لقدر ليست القصة في النتيجة سوى «لغته». وإن «انسحاق» المنطق والزمانية يتممه هيكل الوظائف الأساسية. ويمكن لهذه الوظائف للوهلة الأولى أن لاتعني شيئاً. فما يكونها ليس المشهد (الأهمية، الحجم، الندرة، أو قوة الفعل الملفوظ) بل المجازفة إذا صح القول: فالوظائف الأساسية هي لحظات المجازفة في القصة.

تتملك الوسائط، بين نقاط التابع و«الموجهات المركزية»، مناطق أمن، راحة، ورفاهية. ومع ذلك، فإن هذه الرفاهية ليست بلا جدوى: فالوسيط، من وجهة نظر التاريخ يستطيع أن يملك وظيفة ضعيفة، ولكنها ليست عدماً. ولربما تكون متكررة (إزاء نواتها)، فلا تشارك أي مشاركة في اقتصاد الرسالة. ولكن الأمر ليس كذلك. إذ أي تسجيل يبدو زائداً في الظاهر، له دائماً وظيفة استدلالية: إنها قد

تسارع، أو تؤخر، أو تعطي الخطاب دفعة. وقد تختصر، أو تعترض. كما أنها، قد تضلل في بعض الأحيان⁽²⁷⁾. وبما أن المسجل يبدو دائماً قابلاً للتسجيل، فإن الوسيط يوقف، دون توقف، التوتر الدلالي للخطاب. فيقال عنه بلا انقطاع: كان له، وسيكون له معنى. وبهذا تكون الوظيفة الثابتة للوسيط، وعلى اختلاف الأحوال، وظيفة تنبيهية (حسب الكلمة التي استخدمها جاكسون). فهي تحافظ على التماس بين السارد والمسرود. ولنقل إننا لانستطيع أن نحذف النواة دون أن نهدم القصة، وإننا لانستطيع، أيضاً، أن نحذف الوسيط دون أن نهدم الخطاب. وأما ما يخص الطبقة الثانية من طبقات السرد (الدلائل)، طبقة الاندماج، فالوحدات التي توجد فيها تقوم على عامل مشترك بينها، وهو أنها لا يمكن إشباعها (تتميمها) إلا في مستوى الشخصيات أو السرد. ذلك لأنها تشكل جزءاً من علاقة ثابتة⁽²⁸⁾، تكون الكلمة الثانية فيها، أي المضمرة، ممتدة. وتتسع لمشهد، أو شخصية، أو لعمل كامل. ومع ذلك، فيمكننا أن نميز فيها بين عدد من الدلائل التي تحيل إما إلى طبع من الطباع، أو إلى شعور، أو إلى مناخ (الريية مثلاً)، أو إلى فلسفة، وبين عدد من المعلومات التي

(27) تكلم فاليري على «إشارات التسوية». وإن الرواية البوليسية تستخدم هذه الوحدات «المفصلة» استخداماً كبيراً.

(28) يسمى ريفيه العنصر الثالث كل عنصر يستمر ممتداً ما امتد زمن القطعة الموسيقية (ومن ذلك مثلاً زمن المرح لباخ، والسمة الخاصة للعرف المفرد).

تستخدم في التثبت من الهوية، أو في تحديد الموقع زماناً ومكاناً. ومن ذلك قولنا إن بوند يجرس في مكتب نافذته المفتوحة التي تركنا نرى القمر يدور بين سحب عظيمة، فهذا يعني أننا ندل على ليلة صيفية عاصفة. ويشكل هذا الاستنتاج نفسه دليلاً مناخياً يحيل إلى جو ثقيل، يبعث على السأم فيه عمل لا نعرف عنه شيئاً.

إن للدلائل إذن، دلالات ضمنية. وأما المعلومات، فليس لها أي شيء من هذا، اللهم إلا ما كان على مستوى القصة: ولذا، فهي معطيات مجردة، ومعانيها مباشرة. ومن هنا، فإن الدلائل تتطلب نشاطاً تفكيرياً: إذ المقصود بالنسبة للقارئ، أن يتعلم معرفة السمة، والمناخ. وأما العناصر المخبرة، فتحمل معرفة جاهزة، ووظيفتها ضعيفة، مثلها في ذلك مثل وظيفة الوسائط. ولكنها ليست عدماً على كل حال: إذ مهما كان «صممها» بالنسبة إلى بقية القصة، فإن العنصر المخبر (العمر الدقيق للشخصية مثلاً) يُستخدم في التحقق من واقعية المرجع، وفي تحذير الخيال في الواقع: وهذه عملية واقعية. وهي، بهذه الصفة، تمتلك وظيفة لا اعتراض عليها، ليس على مستوى القصة، ولكن على مستوى الخطاب⁽²⁹⁾.

(29) ميمزج، جينيت بين نوعين من أنواع الوصف: تزييني ومعنوي (أنظر «حدود القصة» في كتابه «صورة 2»، منشورات سوي. عام 1969). ويجب على الوصف الدلالي أن يتعلق بمستوى القصة، كما يجب على الوصف التزييني أن يتعلق بمستوى الخطاب. ويفسر هذا الأمر أن الوصف التزييني، قد كان «قطعة» بلاغية مقننة، ولزمن طويل: إن الوصف تمرين بالغ الدقة في البلاغة الحديثة.

يبدو أن النوى والوسائط، والدلائل والعناصر المخبرة (لأنهم التسميات) هي الطبقات الأولى التي نستطيع أن نوزع بينها وحدات المستوى الوظيفي. وثمة ملاحظتان، يجب أن يتمم بها هذا التصنيف. أولاً، يمكن لوحدة من الوحدات أن تنتمي إلى طبقتين في الوقت نفسه: إن شرب الشراب (في صالة المطار) فعل يمكن أن يُستخدم وسيطاً للتسجيل (الرئيس) «انتظر». ولكن هذا أيضاً، وفي الوقت نفسه، لدليل على بيئة معينة (الحدائق، الراحة، الذكرى، إلى آخره). ومعنى آخر نستطيع أن نقول: يمكن لبعض الوحدات أن تكون مختلطة. وكل تحرك من هذا النوع ممكن في اقتصاد القصة. ففي رواية Goldfinger، لما كان على بوند أن يفتش غرفة خصمه، فقد تلقى جوازاً من شريكه: إن التسجيل مفهوم مجرد (أساسي). ونجد أن هذا التفصيل في الفيلم قد تغير. فبوند يختطف، مازحاً، صرة الخادمة، فلا تعترض عليه. والتسجيل هنا، ليس وظيفياً فقط، ولكنه دلائلي أيضاً. فهو يحيل إلى سمة شخصية من سمات بوند (مرحه، ونجاحه مع النساء). ويجب أن نلاحظ، ثانياً، (وسنعود إلى هذا فيما بعد) أن الطبقات الأخرى التي تكلمنا عليها، يمكنها أن تخضع لتوزيع آخر، أكثر انطباقاً على النموذج اللساني على كل حال.

إن الوسائط، والدلائل، والعناصر المخبرة، تجتمع على سمة مشتركة بينها: إنها تشكل امتداداً لآراء النوى. فالنوى (وهذا ماسنراه بعد لحظة) مجموعة متناهية من الكلمات القليلة، يسوسها المنطق. وهي ضرورية وكافية في الوقت نفسه. وتأتي الوحدات الأخرى لتملأ

هذا الهيكل المعطى، وذلك بموجب طريقة في التكاثر غير متناهية من حيث المبدأ. ولقد نعلم مايجري على الجملة المكونة من عبارات بسيطة، حين تعقدها المضاعفات إلى مالا نهاية، والتعبئة، والإكساء، إلى آخره. إن مثل القصة كمثل الجملة، تقبل أن تكون وسائطية إلى مالا نهاية. ولقد أولى مالارميه أهمية لهذا النموذج من نماذج البيئة، فجعل قصيدته: «لن تكون مطلقاً رمية نرد» على غراره، ويمكننا أن نتأملها جيداً بكل «عقدها»، و«بطونها»، و«كلماتها - العقد»، و«كلماتها - التخريم»، كما لو كنا نتأمل شعاراً لكل قصة، ولكل كلام.

٣ - النظم الوظيفية

كيف، وبموجب أي قواعد، تتسلسل هذه الوحدات المختلفة بعضها وراء بعض على طول المقطع السردى؟ وماهي قواعد التأليف الوظيفي؟. تستطيع العناصر المخبرة والدلائل أن تتألف فيما بينها تالفاً حراً. ونجد في الصورة الشخصية مثلاً لهذا. فهي توضع جنباً إلى جنب، دون إرغام، معطيات للحالة المدنية وملامح للسمات الشخصية.

إضافة إلى هذا، هناك علاقة تضمينية توحد الوسائط والنوى: فالوسيط يتضمن، بالضرورة، وجود وظيفة رئيسة يتعلق بها، وليس العكس. وأما الوظائف الرئيسة، فعلاقة التضامن توحدتها. وإن وظيفة من هذا النوع تستوجب وظيفة أخرى من النوع نفسه، والعكس بالعكس. ويجب أن نقف لحظة على هذه الوظيفة الأخيرة: أولاً، لأنها تحدد هيكل القصة نفسه (فالتوسع قابل للحذف، والنوى ليست كذلك). وثانياً، لأنها الشغل الشاغل لأولئك الذين يقوم البحث عندهم على إعطاء بنية للقصة.

لقد أشرنا سابقاً إلى أن القصة، من خلال بنيتها بالذات، تكون اختلاطاً بين التعاقب والنتائج المنطقي، وبين الزمن والمنطق. ويمكننا أن نقول إن هذا الإلتباس يشكل القضية الرئيسة في نحو القصة. فهل يقوم خلف زمن القصة منطق غير زمني؟ لقد شطرت هذه النقطة الباحثين حديثاً. فهبوب الذي فتح بتحليله، كما نعلم، الطرق أمام الدراسات الحالية، يتمسك تمسكاً مطلقاً بعدم جواز اختزال النظام التعاقبي: فالزمن في نظره هو الواقع، ولهذا السبب يبدو له من الضروري تحذير الحكاية ضمن الزمن. ومع ذلك، فإن أرسطو نفسه - حين عارض بين التراجيديا (التي تحددتها وحدة الفعل) والتاريخ (الذي يحدده تعدد الأفعال ووحدة الزمن) - كان يرى أن للمنطق أولية على التعاقب⁽³⁰⁾. وهذا مايقوم به الباحثون المعاصرون

(30) الشعرية. /1459/، A.

مثل (ليفي ستروس، غريماس، بريغون، تودوروف). فهم جميعاً ينطوون (وإن كانوا يختلفون حول نقاط أخرى) تحت عبارة ليفي ستروس: «إن نظام التابع التعاقبي يذوب في بنية سجل لازمني»⁽³¹⁾. ويميل التحليل الحالي إلى إزالة التعاقب فعلاً من المضمون السردى، كما يميل إلى إعادة منطقته، وإلى إخضاعه لما سماه مالارميه بخصوص اللغة الفرنسية «صواعق المنطق البدائية»⁽³²⁾. أو يمكن القول بصورة أكثر دقة - وهنا محط أملنا على الأقل - تتجلى المهمة في الوصول إلى إعطاء وصف بنيوي للوهم التعاقبي. ويقع على المنطق السردى بيان الزمن السردى. ونستطيع أن نقول بشكل آخر إن الزمنية ليست سوى طبقة بنيوية من طبقات القصة (الخطاب). ومثلها في ذلك مثل اللغة، فالزمن لا يوجد فيها إلا بشكل نظام. وأما من وجهة نظر القصة، فإن مانسميه «الزمن»، لا يوجد، أو لا يوجد إلا وظيفياً، شأنه في ذلك شأن أي عنصر من العناصر في نظام إشاري (سيمائي): فالزمن لا ينتمي إلى الخطاب بكل معنى الكلمة، ولكن إلى المرجع. وإن القصة واللغة لا تعرفان إلا زمناً إشارياً. أما الزمن «الحقيقي» فوهم مرجعي، و«واقعي»، وذلك كما يدل عليه تعليق بروب. ولقد كان على النقد البنيوي أن

(31) ذكره بريغون في مجلة إيصال. عدد 4/. عام 1984/.

(32) فيما يخص الكتاب (الأعمال الكاملة). منشورات بلياد. ص/386/.

يعالجه من هذا المنطلق⁽³³⁾.

ما هو إذن هذا المنطق الذي يضيف الوظائف الرئيسة إلى القصة؟ إن هذا هو مانعني النفس به بحثاً لإقامته، وهذا هو ما ناقشناه مطولاً حتى الآن. وسنحيل، بخصوص هذا الأمر، إلى آج غريماس، ك. ل. بريغون، ت. تودوروف في العدد رقم 8/ من مجلة «إيصال» لعام 1966/. فلقد عالجوا منطق الوظائف. ونلاحظ أن ثمة اتجاهات ثلاثة رئيسة قد ظهرت. وقد قام تودوروف بعرضها. أما الاتجاه الأول، فهو لبريغون. وهو اتجاه في المنطق ضالع. والمقصود منه هو إعادة تكوين نحو السلوك المستخدم في القصة، وإعادة قص الأثر لمسيرة «الاختيارات» التي يخضع لها هذا الشخص أو ذاك خضوعاً قديراً في كل نقطة من نقاط التاريخ⁽³⁴⁾. كما أن المقصود هو تمجيلة ما يمكن أن نسميه منطق الطاقة⁽³⁵⁾. فهو الذي يمسك بتلابيب

(33) لقد أعلن فاليري، كمادته، ببصيرة نافذة ولكنها غير مستثمرة عن وضع الزمن السردى، فقال: «إن الاعتراف بالزمن، فاعلاً وهادياً، يقوم على آلية الذاكرة والخطاب المركب». مجلة (Tel Quel)، عدد II، ص 348. ونحن نشير إلى أن الوهم منتج من منتجات الخطاب نفسه.

(34) يذكرنا هذا التصور بنظرة لأرسطو: إن الاختيار العقلاني لأفعال يجب القيام بها يؤسس للممارسة، أي العلم العملي الذي لا ينتج عملاً مميزاً للفاعل، وذلك بعكس الأشعار. وإننا لنقول عبر هذه الكلمات إن التحليل يحاول إعادة تكوين الممارسة الداخلية للقصة.

(35) إن هذا المنطق المؤسس على التناوب (أعلم هذا أو ذاك) له الفضل في بيان تقدم الدراما التي تعتبر القصة حصنها الحصين.

الشخصيات في اللحظة التي تختار التحرك فيها. وأما الاتجاه الثاني، فنموذجه لساني (لوفي - ستروس، غريماس): ويتجلى اهتمام البحث الأساسي في العثور ضمن الوظائف على تعارضات نموذجية. وتتطابق هذه التعارضات مع مبدأ جاكسون في «الشعرية». وذلك لأنها «ممتدة» على طول حبكة القصة (وسنرى مع ذلك التطورات الجديدة التي صرح غريماس بها أو تم نموذجية الوظائف). وأما الاتجاه الثالث، فقد أجمله تودوروف. وهو يختلف قليلاً، لأنه يضع التحليل في مستوى الأفعال (أي الشخصيات)، ويحاول أن يقيم القواعد التي تؤلف القصة بها عدداً من المسند إليهم، وتغيرهم، وتحولهم.

ليس غرضنا هنا أن نختار بين فرضيات العمل هذه. فهي ليست متعادلة ولكنها متنافسة. ويقوم موقعها في الوقت الراهن على كل حال، ضمن الإعداد لها إعداداً تاماً. وإن التهمة الوحيدة التي نسمح لأنفسنا بإضافتها إنما تخص أبعاد التحليل. فإذا ما طرحنا الدلائل، والعناصر المخبرة، والوسائط جانباً، فسيبقى عدد كبير من الوظائف الرئيسية (خاصة إذا تعلق الأمر برواية وليس بحكاية). وإن الكثير منها لا يمكن السيطرة عليها بالتحليلات التي ذكرنا. فلقد عنيت حتى اللحظة الحاضرة بالمفاصل الكبرى للقصة. ولهذا، يجب أن نعد وصفاً دقيقاً لكمي نين كل وحدات القصة، وكل مقاطعها الأكثر صفراً. ونذكر أن الوظائف الرئيسية لا يمكن تحديدها من خلال أهميتها، ولكن من خلال طبيعة علاقاتها (التضمينية المضاعفة): «إن اتصالاً هاتفياً»، وإن بدا تافهاً، يحتوي، من جهة، على بعض

الوظائف الرئيسة (رَنّ، رفع، تكلم). وهو يؤخذ من جهة أخرى، كتلة واحدة ويجب علينا أن نستطيع ربطه بالمفاصل الكبرى للحكاية، وبالأقرب منها فالأقرب على الأقل. وهكذا، فإن الغطاء الوظيفي للقصة يفرض نظاماً للإبدال، لاستطيع وحدته الأساسية إلا أن تكون مجموعة صغيرة من الوظائف. سنسميها هنا (بعد بريمون) «المتوالية».

إن المتوالية تنابع منطقي للنوى. وعلاقة التضامن هي التي توحد بينها⁽³⁶⁾. وإن المتوالية لتتفتح، عندما لا يبقى لكلمة من كلماتها سابق تضامني، وإنها لتتغلق، عندما لا يبقى لكلمة أخرى من كلماتها أي نتيجة. ولنضرب مثلاً، على أن يكون تافهاً بملء إرادتنا: إننا نطلب سلعة ما، فتلحقها، فنستهلكها، فندفع ثمنها. وكما هو بدهي، فإن هذه الوظائف تشكل متوالية مغلقة. لأنه ليس من الممكن أن نجعل الطلب سابقاً، أو أن نجعل الدفع لاحقاً، دون أن نخرج عن المجموع المتجانس (الاستهلاك). والواقع أن المتوالية مسماة دائماً. وحين حدد بروب ثم بريمون الوظائف الكبرى للحكاية، فقد ذهباً مسبقاً إلى تسميتها بكلمات: (احتيال، خيانة، نضال، عقد، غواية، إلى آخره). وليس ثمة مجال أمام المرء لكي يتجنب فيه عملية تسمية المتواليات التافهة. وهذا ما يمكن أن نسميه «المتواليات الصغيرة» وإنها

(36) تعني العلاقة التضمينية المضاعفة عند هيلمسليف: وجود كلمتين تستدعي الواحدة منها الأخرى.

لتشكل غالباً الذرة الأكثر دقة في نسيج السرد. فهل هذه التسميات هي من دائرة اختصاص المحلل فقط؟ ويقول آخر، هل هي لغة واصفة محضة؟ إنها لكذلك من غير ريب، لأنها تعالج نظام القصة. ولكن بإمكاننا أن نتخيل أنها جزء من لغة واصفة، سابقة في وجودها على القارئ (السامع) نفسه، الذي يلتقط منطق الأفعال فوراً، وكأنه منطق اسمي: اقرأ، يعني سمّي. واسمع، لايعني فقط إدراك لغة ما، إنه يعني أيضاً بناءها.

إن عناوين المتواليات لتتأثل تتأثلاً كبيراً مع «الكلمات - الغطاء» لألات الترجمة. فهي تغطي بشكل مقبول أنواعاً كثيرة من المعاني وظلالها. وإن لغة القصة الكائنة فينا، لتحتوي دفعة واحدة على هذه الزوايا الأساسية: فالمنطق المغلق الذي يبني متوالية ما، هو منطق يرتبط ارتباطاً وثيقاً باسمه. وإن أي وظيفة تدشن «إغواء» ما، لتفرض منذ لحظة ظهورها على الاسم الذي تبرزه، قضية الإغواء كاملة، تماماً كما تعلمناها في كل القصص التي شكّلت فينا لغة القصة.

تحتوي المتوالية دائماً، مهما كانت أهميتها ضئيلة، على لحظات من الخطر. وماكان ذلك كذلك، إلا لأنها تتكون من عدد صغير من النوى (أي تتألف فعلاً من عدد من «الموجهات المركزية»). وهذا ما يعطي للتحليل مبرره، فلقد يبدو تافهاً أن نركب في متوالية من المتواليات، التابع المنطقي للأفعال الصغيرة. تلك الأفعال التي يتكون منها عرض لفاقة التبغ (عرض، قبل، اشعل، دخن). ولكن

تنضوي كل نقطة من هذه النقاط، تحديداً، على تناوب ممكن. وهذا يعني إذن، أنها تنضوي على حرية في المعنى. فديون، وهو شريك لجيمس بوند، يقدم له نار ولاعته. ولكن بوند يرفض. وإن معنى هذا التفرع، هو أن بوند يخاف خوفاً غريزياً من عبوة ناسفة.

تمثل المتوالية إذن، وحدة منطقية مهددة. وهذا مايررها على أقل تقدير. ولكنها مؤسسة تأسيساً بالغاً. فإذا ما أغلقت المتوالية على وظائفها، وانضوت تحت اسم ما، فإنها ستكون بنفسها وحدة جديدة مستعدة للعمل، وكأنها وحدة بسيطة لمتوالية أخرى، أكثر اتساعاً⁽³⁷⁾. ونضرب مثلاً في متوالية صغيرة: مَدْ يَدْ، صافحها، تركها. تصبح هذه التحية وظيفة بسيطة. إنها تأخذ، من جهة، دور الدليل (فتور من ديون ونفور من بوند)، وتشكل عموماً، من جهة أخرى، كلمات لمتوالية أكثر اتساعاً (اقتراب، توقف، استجواب، تحية، اقتراب). كما تستطيع هي نفسها أن تكون متواليات صغيرة. وهكذا، فإن شبكة كاملة من الاستبدالات تعطي للقصة بنيتها. وذلك، بدءاً من القوالب الصغيرة وانتهاءً بالوظائف الكبرى. وإن مانرني إليه هنا، لينحصر، كما هو واضح، في هرمية تظل داخلية في المستوى

(37) من الممكن أن نجد، حتى في مستوى اللامتناهي صغراً، تعارضاً في نموذج محور الاختيار، أو بين كلمتين، أو على الأقل بين قطبين من أقطاب المتوالية: فالمتوالية «يقدم لفافة» تبسط محور الاختيار، وتعلقه على النحو التالي: خطر/ أمن، (وقد أوضح هذا شتشيفلوف في تحليله لدورة شرلوك هولمز ظن/ حذر، نزوع عدواني/ نزوع ودي).

الوظيفي . ولا يأخذ التحليل الوظيفي نهايته إلا بعد أن تكون القصة قد استطاعت أن تتسع شيئاً فشيئاً، انطلاقاً من لفافة ديون، ووصولاً إلى معركة جيمس بوند مع غولد فانجير: هنا يلامس الهرم المستوى التالي (مستوى الأفعال). ونستنتج من هذا، أن ثمة نحواً داخلياً للمتواليات، ونحواً (استبدالياً) للمتواليات فيما بينها. وهكذا تأخذ الحلقة الأولى من حلقات غولد فانجر صيغة «مشجرة»:



إن هذا التمثيل هو تمثيل تحليلي كما هو واضح . والقارىء يبصر تنابهاً خطياً من الكلمات . ولكن مايجب التنبيه إليه هو أن كلمات عدد من المتواليات تستطيع أن تتداخل بعضها في بعض . فما إن تنتهي متوالية من المتواليات حتى تظهر الكلمة الأولى من كلمات متوالية

جديدة. فالمتواليات تغير مواضعها تغيراً طباقياً⁽³⁸⁾. وأما بنية القصة فتتسلسل وظيفياً. وهكذا، فإن القصة «تشد» و«تأمل» في الوقت نفسه. وبالفعل، فإن تراكم المتواليات لا يستطيع أن يسمح لنفسه أن توقفه داخل العمل الواحد ظاهرة من ظواهر القطيعة الأساسية، اللهم إلا إذا كانت بعض الكتل (أو «التفريعات») الصلبة التي تؤلفها، قد أعيدت بطريقة ما إلى مستوى أعلى للأفعال (الأشخاص). فقصة غولد فانجير تتكوّن من ثلاثة مشاهد مستقلة وظيفياً. وذلك لأن تفريعاتها الوظيفية تتوقف مرتين عن الإيصال: من ذلك مثلاً، أننا لا نرى أي علاقة تنابعة بين مشهد المسبح ومشهد غورت كنوكس. ولكننا نرى في المقابل استمرار علاقة العامل، لأن الأشخاص (وكذلك بنية علاقاتهم) هم أنفسهم في المشهدين. وإننا لنعرف سمات الملحمة هنا (مجموعة من الحكايا المتعددة): فالملحمة قصة مهشمة على المستوى الوظيفي، ولكنها موحدة على مستوى العامل (ويمكن لهذا الأمر أن يتغير في الأوديسية أو في مسرح بريخت). ولذا، يجب إذن تنويع مستوى الوظائف (الذي يقدم الجزء الأكبر من المقطع السردى) بنقلها إلى مستوى أعلى تنهل منه وحدات المستوى الأعلى معناها شيئاً فشيئاً. وهذا المستوى هو مستوى الأفعال.

(38) لقد استشر الشكلاونيون الروس هذا الطباق. وقد رسموا نموذجاً. غير أن الأمر يحتاج إلى التذكير بالبنى الرئيسة «المقلوبة» للجملة.

3 - الافعال

بنوي
للشخصيات
وضع

إن مفهوم الشخصيات، في
الشعرية الأرسطية، لأمر ثانوي.
وهو يخضع خضوعاً كلياً لمفهوم
الفعل. فأرسطو يقول ربما تكون
هناك حكايات خرافية من غير سمات
شخصية، ولكن، لن تكون هناك

سمات شخصية من غير حكاية خرافية. ولقد تبني المنظرون
الكلاسيكيون هذه النظرة (فيسيوس). واتخذت الشخصية، التي لم
تكن حتى تلك اللحظة سوى اسم وعامل للفعل، فيما بعد، كثافة
نفسية⁽³⁹⁾. وأصبحت من ثم فرداً، و«شخصاً». وباختصار، لقد
أصبحت كائناً متكوناً تكوناً كاملاً حتى وإن كانت لاتقوم بأي عمل
من الأعمال، وكذلك أيضاً من قبل أن تتصرف أي تصرف⁽⁴⁰⁾. ولقد

(39) يجب ألا ننسى أن التراجيديات الكلاسيكية، مازالت لاتعرف إلا الممثلين، وليس
الشخصيات.

(40) تهيمن «الشخصية - الشخص» على الرواية البرجوازية: ففي رواية الحرب
والسلم، نجد مباشرة نيكولا رستوف فتى جيداً، وصادقاً، وشجاعاً، وصلباً، كما نجد
أن الأمير أندريه كائن أصيل النسب، غير مغرور، إلى آخره. فما يحصل لهذه
الشخصيات هو الذي يظهرها، ولكنه لا يصنعها.

كُتبت الشخصية عن أن تكون ملحقة بالفعل، وجسدت مباشرة جوهرًا نفسيًا. ويمكن لهذه الجواهر أن تكون خاضعة للجدول، يتمثل شكله الأكثر صفاءً في قائمة «الاستخدامات» في المسرح البرجوازي (الفتاة الغنوج، الأب النبيل، إلى آخره). وإن التحليل البنيوي، منذ ظهوره، نفر نفوراً كبيراً من معالجة الشخصية كما لو أنها جوهر، حتى وإن تعلق الأمر بالتصنيف، وكما ذكر تودوروف، فإن توماشفسكي قد أنكر على الشخصية أي أهمية سردية. ثم خفف من حدة هذه النظرة فيما بعد. وأما بروب، فمن غير أن يذهب مذهباً يحجب فيه التحليل عن الشخصيات، فإنه يحولها إلى نموذج بسيط، لم يؤسس على علم النفس، ولكن على وحدة الأفعال التي تهبط القصة للشخصيات (واهب الأشياء السحرية، مساعد، شرير، إلى آخره).

لم تتوقف الشخصية، منذ بروب، عن فرض القضية نفسها على التحليل البنيوي للقصة. فالشخصيات⁽⁴¹⁾ من جهة أولى (وبغض النظر عن الاسم الذي نسميها به: درامية، شخصية، عامل) تشكل

(41) إذا كان أحد الانتماءات الأدبية المعاصرة قد ركز هجومه على الشخصية، فليس ذلك لكي يدمرها (فهذا شيء مستحيل). إنه يفعل ذلك لكي يجردها من الشخص، وهذا أمر مختلف. وإن رواية تبدو في الظاهر من غير شخصيات، كرواية «مأساة» لفليب سولير، لتبعد الشخص كلية لمصلحة اللغة. ولكننا لا نحفظ بلعبة أساسية للعوامل إزاء فعل الكلام نفسه. وسيعرف هذا الأدب، على الدوام، «المستند إليه». ولكن هذا «المستند إليه»، سيكون من الآن فصاعداً تابعاً للكلام.

مخططاً ضرورياً للوصف. وإن «الأفعال» المروية لتتوقف - ما إن تصبح خارجة عنه عن أن تكون مدركة. ويمكننا أن نقول إنه ليس ثمة قصة واحدة في العالم من غير شخصيات ، أو على الأقل من غير «فواعل». ولكن هذه «الفواعل»، من جهة أخرى، وهي جد عديدة، لا يمكن أن تكون لاموصوفة، ولا مصنفة باسم مصطلحات «الشخصيات»، ولا يهيم في ذلك إذا كانت النظرة إلى الشخص نظرة إلى شكل تاريخي بحث، ومتقيد في بعض الأنواع (التي نعرفها حقيقة). ويجب في النتيجة أن نحفظ بالحالة المتسعة اتساعاً يشمل كل القصص (الحكايات الشعبية، النصوص المعاصرة) التي تحتوي على فواعل، ولكن ليس على شخصيات، أي يجب أن نعلن أن «الشخص» ليس سوى عقلانية نقدية يفرضها عصرنا على فواعل سردية. فالتحليل البنيوي الذي لم يجعل كبير همه في تعريف الشخصية بمصطلحات الجواهر النفسية، قد بذل جهداً حتى الآن، من خلال فرضيات متنوعة، لكي يعرف الشخصية بوصفها كائناً، وليس بوصفها مشاركاً. وأما بالنسبة إلى برعمون، فإن كل شخصية تستطيع أن تكون فاعلاً لمتوالية من الأفعال الخاصة بها (غش، إغواء). وعندما تتطلب متوالية واحدة شخصيتين (وهذا هو الوضع الطبيعي)، فإن المتوالية تتضمن اسمين (فما هو غش بالنسبة إلى بعضهم، هو احتيال بالنسبة إلى بعضهم الآخر). وفي النتيجة، فإن كل شخصية، وإن كانت ثانوية، هي بطل متوالتها الخاصة.

عندما حلل تودوروف رواية نفسية (العلاقات الخطرة)، فقد

انطلق، ليس من الشخصيات - الأشخاص، ولكن من ثلاث علاقات كبرى، تستطيع الشخصيات أن تكون فيها. ولقد سمي هذه العلاقات «المسندات» الأساسية (الحب، الإيصال، المساعدة)، لأن هذه العلاقات تخضع بالتحليل إلى نوعين من أنواع القواعد: إنها تخضع للاشتقاق عندما يكون المقصود بيان علاقات أخرى، وتخضع للأفعال عندما يكون المقصود وصف تحويل هذه العلاقات في مجرى القصة: هناك شخصيات كثيرة في رواية «العلاقات الخطرة»، ولكن «مانقوله فيها» (مسنداتها) إنها تدع نفسها، فإذا هي تدخل في التصنيف⁽⁴²⁾. ولقد اقترح غريماش أخيراً، أن يصف ويصنف شخصيات القصة، ليس بحسب ما هم عليه، ولكن بحسب ما يفعلون (ومن هنا جاء اسمهم كعوامل). وذلك لأنهم يشاركون في ثلاثة محاور دلالية كبرى، نجدها على كل حال في الجملة (المسند إليه، والمفعول، والمضاف الإسنادي، والمضاف الظرفي). وهذه المحاور هي الإيصال، والرغبة (أو التطلع)، والامتحان⁽⁴³⁾. وبما أن هذه المشاركة تنتظم أزواجاً فأزواجاً، فإن العالم اللامتناهي للشخصيات يخضع هو أيضاً لبنية جدولية (المسند إليه / المسند، المعطي / المتلقي، المعين / المعارض) مُسقط على امتداد القصة. وإذا كان العامل يحدد طبقة، فإنه يستطيع أن يستوعب ممثلين مختلفين،

(42) أدب ومعنى. لاروس 1967.

(43) علم الدلالة البنيوي. لاروس 1966 / ص 129.

يتحركون طبقاً لقواعد في التكاثر، والإبدال، أو الحاجة.

تشارك هذه المفاهيم الثلاثة في عدة نقاط. ويتجلى أهمها، إذ يجب تكرار هذا، في تحديد الشخصية عبر اشتراكها في منطقة من الأفعال. وذلك لأن هذه المناطق قليلة العدد، وغموضية، وقابلة للتصنيف. ولهذا السبب سميناها هنا المستوى الثاني للوصف، وإن كان مستوى الشخصيات هو مستوى الأفعال. ويجب إذن، أن لا يفهم من هذه الكلمة، هنا، معنى الأفعال الدقيقة التي تشكل نسج المستوى الأول، ولكن معنى التمهصلات الكبرى للممارسة (رغب، اتصل، ناضل).

2 - قضية المسند إليه:

إن القضايا التي أثارها تصنيف شخصيات القصة لم تحلّ بعد، وإننا لنتفق، بالتأكيد، على أن الشخصيات العديدة للقصة تستطيع أن تخضع لقواعد الإبدال، وأن الصورة نفسها، في داخل العمل بالذات، تستطيع أن تتمص شخصيات مختلفة⁽⁴⁴⁾. وإن نموذج

(44) لقد اعتمد التحليل النفسي طويلاً على عمليات التكيف هذه - ولقد قال =

العامل، الذي اقترحه غريماس من جهة أخرى (والذي استخدمه تودوروف من خلال منظور آخر)، ليبدو مقاوماً لامتحان عدد كبير من القصص، فهو كأي نموذج بنيوي له شكل شرعي. غير أن قيمته تكون في هذا الشكل أقل مما هي عليه في التحويلات المنظمة (اضمار، اختلاط، مضاعفات، ابدالات)، التي يستجيب لها، تاركاً بهذا أملاً لوجود نموذج للعوامل القصصية⁽⁴⁵⁾. ومع ذلك، عندما تكون للقلب سلطة تصنيفية (وهذا هو حال عوامل غريماس)، فإنه يعطي بياناً سيئاً عن تعددية المشاركات. ويكون ذلك، منذ اللحظة التي تحلل فيها هذه المشاركات بمصطلحات المنظورات. وعندما تحترم هذه المنظورات (كما في الوصف عند بريسون)، فإن نسق الشخصيات يبقى مجزأً جداً. ولهذا، فإن الاختصار الذي اقترحه تودوروف، يتجنب المعضلتين. ولكنه، لم يصلح إلا لقصة واحدة حتى أيامنا هذه. ويمكن لكل هذا أن يكون متناغماً بسرعة، كما يبدو، فالمشكلة الحقيقية التي يطرحها تصنيف الشخصيات هي مشكلة موضع (إذن

= مالا رميه عن مسرحية هاملت من قبل: «إن وجود المثلين الثانويين لضرورة، لأن كل شيء يتحرك في الرسم المثالي للمشاهد، وفقاً لمبادلة رمزية للنماذج فيما بينها، أو فيما يتصل بصورة واحدة». (كريونه في المسرح. بلياد. ص 301).

(45) أنظر مثلاً: إن القصص التي يختلط فيها المسند والمسند إليه في شخصية واحدة، لمي قصص تمثل البحث عن الذات، والهوية (الحمار الذهبي). وثمة قصص يلاحق الفاعل فيها أشياء متتابعة (مدام بوفاري).

الوجود) المسند إليه في كل قالب من قوالب العامل، بغض النظر عن الشكل. فمن هو المسند إليه (البطل) في قصة من القصص؟ أتوجد طبقة مميزة من الممثلين أم لا؟ إن روايتنا قد عودتنا أن نركز، بشكل أو بآخر، وبشكل موج (سليبي) في بعض المرات، على شخصية معينة من بين شخصيات أخرى. ولكن التمييز يصلح غطاءً جيداً لكل الأدب السردي.

وهكذا، فإن كثرة كثيرة من القصص تستخدم خصمين، تتساوى «أفعالهما». ومن شأن هذا أن يضاعف المسند إليه فعلاً، فلا نستطيع اختزاله أكثر عن طريق الإبدال. وربما يكون هنا شكل عتيق مألوف، تماماً كما لو أن القصة قد عرفت، هي أيضاً، مثني الأشخاص، الذي تعرفه بعض اللغات. وهذا المثني مهم، لاسيما وأنه يقرب القصة من بنية بعض الألعاب (الحديثة جداً) والتي نجد فيها خصمين متعادلين يرغبان في استحواذ شيء، جعله حكم من الحكام عرضة للتداول. ولقد تذكرنا هذه الترسمة بقالب العامل الذي اقترحه غريغاس. وليس في هذا ما يدهش إذا أردنا أن نفتتح أن اللعب، لكونه لغة، يعتبر هو أيضاً من البنية الرمزية نفسها. تلك البنية التي نجدها في اللغة وفي القصة: فاللعب هو جملة أيضاً⁽⁴⁶⁾.

(46) إن التحليل الذي وضعه إيكو عن دورة جيمس بوند في مجلة إيصال، عدد 8/ يحيل فيه إلى اللعب وليس إلى اللغة.

فإذا احتفظنا به، إذن، لطبقة من الممثلين (هي موضوع السعي، والرغبة، والفعل)، فمن الضروري، على الأقل، أن نلطفه. ويتم ذلك بإخضاع هذا العامل إلى فئات الشخص نفسها، ولانقصد الفئات النفسية، ولكن القاعدية. ونضيف مرة أخرى أنه يجب الاقتراب من اللسانيات لكي نستطيع وصف الحجة الشخصية وتصنيفها (أنا/ أنت) أو اللاشخصية (هو) المفردة، والثنائية أو جمع الأفعال. وربما ستكون الفئات القاعدية للشخص (التي يمكن مقاربتها بضمائرها الشخصية) هي التي ستعطي مفتاح المستوى الفعلي. ولكن بما أن هذه الفئات لا يمكن تحديدها إلا إزاء حجية الخطاب، وليس إزاء حجية الواقع⁽⁴⁷⁾، فإن الشخصيات، بوصفها وحدة من وحدات المستوى الفعلي، لن نجد معناها (مدركها) إلا إذا أدخلناها في المستوى الثالث من مستويات الوصف. وهذا ما نسميه هنا مستوى السرد (في مقابل مستوى الوظائف ومستوى الأفعال).

(47) أنظر التحليلات التي قام بها بنفينايت عن الأشخاص في كتابه «قضايا اللسانيات العامة».

4 - السرد

١ - الإيصال السردى

مادامت ثمة وظيفة كبرى للتبادل (موزعة بين المعطي والمستفيد) تقوم في داخل القصة، فإن القصة بشكل تماثلي، تكون رهاناً للإيصال من حيث هي موضوع: فهناك مرسل للقصة، وهناك مستقبل لها. ولقد نعلم أن «أنا» و«أنت» في الإيصال اللساني،

يفترض الواحد منها الآخر. وكذلك الحال بالنسبة إلى القصة، إذ لا يمكن لها أن تكون من غير راوٍ ومن غير سامع (أو قارئ). وقد يكون هذا عادياً. ومع ذلك، فقد استثمر استشاراً سيئاً. وبالتأكيد، لقد تم شرح معنى الباث شرحاً مستفيضاً (فنحن ندرس «مؤلف» الرواية من غير أن نسأل أنفسنا إذا كان هو «الراوي» نفسه). ولكن عندما تنتقل إلى القارئ، فإننا نجد نظرية الأدب أكثر حياءً. والقضية، في الواقع ليست في استبطان دوافع الراوي، ولا في استبطان الآثار التي ينتجها السرد في القارئ، إنها في وصف النظام الذي يكون فيه للراوي والقارئ معنى على طول القصة نفسها. فإشارات الراوي تبدو للوهلة الأولى مرئية، بل أكثر عدداً من

إشارات القارئ (فالقصة في معظم الأحيان تقول أنا أكثر من قولها أنت). والواقع أن العلامات الثانية تراوغ بكل بساطة أكثر من الإشارات الأولى. وهكذا، في كل مرة يتوقف الراوي فيها عن «التقديم»، فإنه يحمل وقائع يعرفها معرفة جيدة، ولكن القارئ يجهلها، وهو ينتج، بوساطة عوزله دلالاته، إشارة قرائية. ولولم يكن ذلك كذلك، لما كان ثمة أي معنى في أن يعطي الراوي خبراً يقصد به نفسه: «كان لي هو صاحب هذه اللعبة»⁽⁴⁸⁾. وهذا ماتقوله لنا إحدى الروايات التي تقوم على الشخص الأول: وإنما لنجد في هذا إشارة للقارئ. ويقترب هذا عما يسميه جاكسون الوظيفة الغيبوية للإيصال. ولأننا لا نملك جدولاً، فسنذكر الآن جانباً إشارات الاستقبال (على أهميتها). وذلك لكي نقول كلمة عن إشارات السرد⁽⁴⁹⁾.

من هو معطي القصة؟ لقد تم الإعلان حتى الآن عن ثلاثة مفاهيم تحجب عن هذا السؤال. أما المفهوم الأول، فيرى أن القصة يرسلها شخص (بالمعنى النفسي التام لهذا المصطلح). ولهذا الشخص

(48) إذا أخذنا الجملة «ضربة مضاعفة في بانكوك»، فسرى أنها تعمل «كنغزة عين» إزاء القارئ، أو كما لو أننا نستدير نحوه. ونجد، على العكس من ذلك، العبارة التالية: «وهكذا خرج ليولته». إنها إشارة من الراوي، لأن هذه العبارة جزء من تفكير يؤديه «شخص».

(49) تودوروف. ذكر سابقاً. وهو يعالج صورة الراوي وصورة القارئ.

اسم، هو المؤلف. ويتم فيه تبادل «الشخصية» وفن الفرد، المتطابقين تماماً، دون توقف. فالمؤلف، يتناول القلم دورياً ليكتب قصة. والقصة (والرواية أيضاً) ليست في هذه الحالة سوى تعبير صادر عن «أنا» خارج عنها. وأما المفهوم الثاني، فيجعل من الراوي نوعاً من أنواع الوعي الكلي. ويبدو هذا الوعي غير شخصي في الظاهر، لأن الراوي يرسل القصة من وجهة نظر عليا⁽⁵⁰⁾. وهذا يعني، أنه في داخل شخصياته (لأنه يعلم كل مايجري في داخلهم)، وخارجها في الوقت نفسه (لأنه لا يتطابق أبداً مع شخصية أكثر من الأخرى). وأما المفهوم الثالث، وهو الأكثر حداثة (ويمثله هنري، جيمس، وسارتر). وبلي هذا المفهوم على الراوي أن يقف بقصته عند حدود ماتستطيع الشخصيات أن تلاحظه وتعرفه: فيجري كل شيء تماماً كما لو أن كل شخصية تتناوب الدور مع الأخرى لتكون مرسله للقصة. غير أن هذه المفاهيم الثلاثة مزعجة. وذلك لأنها تبدو وكأنها ترى في الراوي والشخصيات شخصيات واقعية، «حية»، (وإننا لنعرف القدرة الثابتة لهذه الأسطورة الأدبية)، وكان القصة تتحدد من أصلها في مستواها المرجعي (إنها مفاهيم «واقعية» أيضاً).

أما بالنسبة إلى وجهة نظرنا، فإن الشخصيات في الأساس «كائنات ورقية». وإن المؤلف (المادي) للقصة، لا يمكن أن يختلط مع

(50) «مقى سنكتب من منظور مزحة عليا. فالله يراهم وهو في عليائه؟» (فلوير). مقدمة لحياة كاتب. لوسوي. عام 1965. ص91.

راويها في أي شيء من الأشياء⁽⁵¹⁾. فإشارات الراوي إشارات ملازمة للقصة، ويمكن الوصول إليها، في النتيجة، بتحليل إشدي (سيمولوجي). ولكن أن نقرر بأن المؤلف نفسه (سواء أعلن عن نفسه، أو اختبأ، أو انحنى) يتصرف بالإشارات التي يفرسها في كتابه، فهذا يستلزم أن نفترض أن بين «الشخص» و«نغمته» علاقة إشارية تجعل المؤلف مسنداً إليه كاملاً، وتجعل القصة تعبيراً أداتياً عن هذا الكمال. وهذا مالا يستطيع التحليل البنيوي أن يجمع عليه: فالذي يتكلم (في القصة) ليس هو الذي يكتب (في الحياة)، والذي يكتب ليس هو الذي «كان»⁽⁵²⁾.

وفي الواقع، فإن السرد بكل معنى الكلمة (أو النظام الرمزي للراوي) لا يعرف إلا نظامين من نظم الإشارات، مثله في ذلك مثل اللغة: شخصي وغير شخصي. ولا يستفيد هذان النظامان بالضرورة من العلامات اللسانية المتعلقة بالشخص (أنا)، والمتعلقة بغير الشخص (هو). فثمة قصص، أو على الأقل ثمة مشاهد كتبت بصيغة الشخص الثالث. ومع ذلك، فإن حجتها الحقيقية إنما تعود

(51) ثمة تمييز ضروري في الأمر الذي يهنا. فتاريخياً، هناك كتلة هائلة من القصص من غير مؤلف (قصص شفوية، وحكايات شعبية، وسير يرويها الحكواتيون، والرواة، إلى آخره).

(52) يقول ج. لاكان: «المسند إليه الذي أتكلمه عندما أتكلم، هل هو نفسه داك الذي يتكلم؟».

إلى الشخص الأول. فكيف يمكننا أن نحكم في هذا؟. يكفي أن نعيد كتابة قصة (أو مقطع) ال (هو) في صيغة الأنا. ومادامت هذه العملية لا تؤدي إلى أي هدم في الخطاب، غير تغيير الضمائر القاعدية، فمن المؤكد أننا سنبقى في نظام الشخص: إن بداية رواية «غولد فنجير» يروينا، في الواقع، جيمس بوند جميعاً، وإن كانت مكتوبة بضمير الغائب. ولكي تتغير الحجة يجب أن تصبح الكتابة مستحيلة. وهكذا نرى أن الجملة: «لاحظ رجلاً في الخمسين من عمره، هيئته لاتزال شابة، إلى آخره، هي جملة شخصية تماماً، على الرغم من وجود الضمير (هو) (أنا، جيمس بوند، لاحظت، إلى آخره)». ولكن العبارة السردية التالية: «إن رنين الجليد على الزجاج، يبدو أنه يعطي لبوند إلهاماً مفاجئاً»، لا يمكنها أن تكون شخصية، وذلك بسبب وجود الفعل «بدا». فلقد أصبح هذا الفعل إشارة غير شخصية. وهذه الإشارة كما نرى، ليست هي (الضمير هو). ومن المؤكد أن اللاشخصي هو الدرجة التقليدية للقصة. وذلك لأن اللغة قد أنشأت نظاماً زمنياً خاصاً بالقصة (مركّزاً على الماضي المبهم)⁽⁵³⁾، وموجهاً لكي يتجاوز حاضر الشخص الذي يتكلم. يقول بنفينيست: «ما من أحد يتكلم في القصة». ومع ذلك، فإن الجملة الشخصية (وبأشكال متكررة إلى حد ما) قد غزت القصة رويداً رويداً. ذلك لأن السرد قد حُمِل في التعبير على الظرفية مكاناً

(53) بنفينيست. ذكر سابقاً.

وزماناً (وهذا هو تعريف النسق الشخصي). وإنما لنرى اليوم أيضاً قصصاً كثيرة الشيوع، تختلط بإيقاع سريع جداً. وغالباً ما يكون هذا في حدود الجملة نفسها، أي في حدود الشخصي وغير الشخصي. ومثالنا على ذلك، هذه الجملة نأخذها من رواية «غولد فنجير»:

عيناه	شخصي
زرقاء - رمادية	غير شخصي
كانتا مركبتين على عيني دبون الذي لا يعرف	شخصي
أي مظهر يتخذه	شخصي
لأن هذه النظرة الثابتة تحتوي على خليط من	
البراءة، والسخرية، والفض من شأن الذات.	غير شخصي

وبدهي، أن اختلاط الأنظمة يقع من الشعور موقع التيسير. ويمكن لهذا التيسير أن يبلغ مبلغ التزييف. فرواية بوليسية من روايات آغاثا كريستي (الساعة الخامسة وخمس وعشرون دقيقة) لا تحافظ على اللغز إلا إذا مارست الغش على شخص الراوي. فالشخصية توصف من الداخل، بينما كانت هي القاتل⁽⁵⁴⁾: إن كل شيء يجري كما لو أن

(54) إن مثل الطريقة الشخصية هو: ولقد بدا حتى بالنسبة لبيرنابي أن لاشي يبدو قد تنبر. وهذه الطريقة هي أكثر فظاظة في قصة «مقتل روجيه أكرويد»، لأن القاتل يقول بكل صراحة: أنا.

في الشخص الواحد، يوجد ضمير للشاهد، ملازم للخطاب، وضمير للقاتل، ملازم للمرجع: فالباب الدوار المسرف والقائم بين نظامين يسمح وحده بوجود اللغز. ونفهم إذن، أنه في القطب الآخر للأدب، ثمة من يجعل من دقة النظام المختار شرطاً ضرورياً للعمل - غير أنه لا يستطيع مع ذلك أن يشرفه حتى النهاية.

إن هذه الدقة - التي يبحث عنها بعض الكتاب المعاصرين - ليست بالضرورة مطلباً جمالياً. فالرواية النفسية، أو مانسميه كذلك، تتميز عادة بمزج يقوم به نظامان، يحشدان على التوالي إشارات اللاشعوي والشعوي، ولا يستطيع علم النفس، وهنا مصدر التناقض، في الواقع، أن يرضى بنظام محض من أنظمة الشخص، لأنه إذا نسب القصة كلها إلى حجية الخطاب وحدها، أو إذا كنا نفضل فنقول إنه إذا وضع القصة كلها في فعل التعبير، فإن مضمون الشخص نفسه سيكون مهدداً. فالشخص النفسي (في نظامه المرجعي) ليس له أي علاقة مع الشخص اللساني. فهذا لا يُعرف بالاستعدادات، ولا بالمقاصد أو السهات، ولكن بموضعه (المقنن) في الخطاب. وإننا لنحاول اليوم جاهدين لكي يدور بنا الكلام، حول هذا الشخص الشكلي. فالأمر يتعلق بانقلاب هام (ولقد نشأ شعور عند الجمهور أن أحداً لم يعد يكتب الرواية). ويهدف هذا الانقلاب إلى نقل القصة من نظام تأكيدي محض (كان يشغله حتى الزمن الحاضر) إلى نظام أدائي يكون بموجبه معنى الكلام هو فعل النطق به نفسه⁽⁵⁵⁾.

فالفعل «كتب» ماعاد اليوم يعني «روى». إنما نقول إنما نرويه. ونُحمِلُ كل المرجع (مانقول) على فعل العبارة هذا. ولهذا السبب، فإن جزءاً من الأدب المعاصر لم يعد وصفيّاً، ولكن متعديّاً. ويحاول أن يستكمل في الكلام حاضراً نقيّاً جداً، بحيث يتطابق الخطاب كله مع الفعل الذي يحرره وماكان ذلك إلا لأن العقل الأول (لوغوس) كله ينسحب - أو يمتد - على المعجم⁽⁵⁶⁾.

٢ - وضع القضية

لقد احتلت الإشارات السردية مستوى السرد إذن. كما احتلت الإشارات أيضاً مجموع العمليات التي تُعيد تأصيل الوظائف والأفعال في الإيصال السردى المرتكز على بائه ومستقبله. ولقد عمت دراسة بعض هذه الإشارات سابقاً. وإننا لنعرف في الأدب الشفوي بعض نُظُم

== (55) أنظر فيما يخص الأداء، تودوروف المذكور آنفاً - والمثل التقليدي للأداء، هو العبارة «أعلن الحرب». إنها لا توصف شيئاً، ولكنها تنهل معناها من تلفظها نفسه (وهذا بخلاف العبارة: «أعلن للثك الحرب» التي هي تأكيدية، ووصفية).

(56) فيما يخص التعارض بين العقل الأول (لوغوس) والمعجم، أنظر جيرار جهنيت المذكور سابقاً.

القراءة (أشكال موزونة ، آداب التقديم المتواضع عليها) . وإننا لنعلم أيضاً أن «المؤلف» ليس هو ذلك الذي يخترع أجمل قصة، ولكنه ذلك الذي يستحوذ جيداً على النظام الذي يتقاسم استخدامه مع المستمعين: وإن مستوى السرد في هذه الآداب لواضح جداً، وقواعده ملزمة جداً. ولقد يبلغ هذا الأمر درجة يصبح معها من الصعب أن نتصور «حكاية» لاتقوم على إشارات منظمة للقصة («كان ياماكان» إلى آخره). وأما في آدابنا المكتوبة، فقد اهتمدنا منذ زمن مبكر إلى «أشكال الخطاب» (التي هي في الواقع إشارات سردية): فثمة تصنيف لطرق تدخل المؤلف، وضعها أفلاطون، وأعاد الكلام عنها ديوميدي بعد ذلك⁽⁵⁷⁾. وهناك أيضاً تقنين لبدائيات القصص ونهاياتها، كما أن هناك تعريفاً لمختلف أساليب العرض (الكلام المباشر، والكلام غير المباشر مع مافيه من إضرابات، والكلام الملتبس)⁽⁵⁸⁾. وهناك أيضاً دراسات «لوجهات نظر»، إلى آخره. وتشكل كل هذه العناصر جزءاً من المستوى السردى. ويجب أن نضيف إلى هذا طبعاً، الكتابة في مجموعها. فدورها لايتجلى في «نقل» القصة، ولكن في الإعلان عنها.

(57) (ليس ثمة تدخل للراوي في الخطاب: والمسرح مثل على ذلك). (الكلام من حق الشاعر وحده: كالحكم، والقصائد التعليمية). (وهناك المزج بين جنسين أدبيين كاللمحة).

(58) H.sorensen, in Melanges jansen. P.150.

إن وحدات المستوى الأدنى تندمج، بالفعل، في إعلان القصة : فالمضامين والأشكال السردية الخاصة (الوظائف والأفعال) تسمو في الشكل النهائي للقصة. وهذا يبين أن التقنين السردى، هو المستوى الأخير الذي يستطيع تحليلنا أن يبلغه. اللهم إلا إذا حدث خروج عن الموضوع - القصة، أي إذا حدث انتهاك للقاعدة الملزمة التي تؤسسه. والسرد لا يستطيع، فعلاً، أن يتلقى معناه إلا من الواقع الذي يستعمله. وأما خارج مستوى السرد، فيبدأ العالم، أي تبدأ نظم أخرى (اجتماعية، واقتصادية، وإيديولوجية) حدودها ليست القصص فقط، ولكنها عناصر من مادة أخرى (حوادث تاريخية، تعيينات، سلوكات، إلى آخره). وكذلك، فإن اللسانيات إذ تتوقف عند حدود الجملة، فإننا نجد أن تحليل القصة يتوقف عند حدود الخطاب. ولذا، يجب أن نتجاوز بعد ذلك إلى علم آخر للإشارة. ولما كانت اللسانيات تعرف هذا النوع من الحدود، فقد جعلت وجودها مسلمة - أو هي سبرتها - وصاغت لها اسماً هو «الوضع». ولقد عرّف هالدي «الوضع» (إزاء الجملة) بأنه مجموعة من الوقائع اللسانية غير المشتركة⁽⁵⁹⁾. وأما بيتو، فقد عرّفه بأنه «مجموع الوقائع التي يعرفها المتلقي في لحظة الفعل الإشاري وباستقلال عنه»⁽⁶⁰⁾.

(59) هالدي. ذكر سابقاً. ص/8 .

(60) ل.ج. بيوتو: «مبادئ في المدلولية». منشورات موتون. /1964/

ص/36 .

ويمكننا أن نقول، على هذا الغرار، إن كل قصة تابعة «لوضع قصصي»، ومتعلقة بمجموعة من المراسم تستهلك القصة بموجبها. ففي المجتمعات «العتيقة» كما يقال، نجد أن وضع القصة شديد التقنين⁽⁸¹⁾. وأما في أيامنا هذه، فإن الأدب الطلائعي يحلم بمراسم للقراءة. فهي عند مالارميه ذات مناظر رائعة. وقد أراد أن يتلى الكتاب على الجمهور بموجب طريقة تأليفية محددة. والقراءة عند بيتور نموذج طباعي. وقد حاول أن يرفق بالكتاب إشارات الخاصة. ولكن بالنسبة إلى ماهو مألوف، فإن مجتمعنا يكتف بدقة، ما أمكنه ذلك، تقنين الوضع في القصة. ولم يعد بإمكاننا أن نحصي طرق السرد عدداً. تلك الطرق التي تحاول أن تطبع القصة التي ستلي، مع التظاهر بإعطائها فرصة طبيعية كدافع لها. وإذا جاز لنا أن نقول، فإن هذه الطرق تعيد إغلاق القصة. فهناك رسائل روائية، وهناك إدعاء باكتشاف مخطوطات، وهناك مؤلف يروي الراوي، وهناك أفلام تدفع بقصتها قبل المقدمة. وإن النفور من إعلان هذه التقنيات ليس المجتمع البرجوازي وثقافة الجمهور الناتجة عنها. فالمجتمع البرجوازي يحتاج، كما تحتاج ثقافة الجماهير إلى إشارات ليست لها صبغة الإشارات. وليس هذا الأمر، إذا صح منا القول، سوى ظاهرة بنوية عارضة. ومهما كان مبتذلاً ومتهاقناً أن يعمد المرء اليوم

(81) إن الحكاية، كما يقول ل. سيياج، لتستطيع أن تُروى في كل زمان ومكان. ولكن لا ينطبق هذا على القصة الأسطورية.

إلى رواية فيفتحها، أو إلى جريدة، أو إلى الرائي، فلا شيء يستطيع أن يمنع هذا الفعل المتواضع من أن يقيم فينا، مباشرة، التقنين السردى في كليته. ذلك لأننا سنحتاج إليه. غير أن لمستوى السرد دوراً ملتبساً فهو إذ يكون مجاوراً لوضع القصة (ومتضمناً لها في بعض المرات)، فإنه يفتح على العالم حيث تتفكك القصة (تُستهلك). ولكنه إذ يُتَوَجَّح، في الوقت نفسه، المستويات السابقة، يغلق القصة، ويكونها نهائياً بوصفها كلاماً للغة تتطلع إلى لغتها التعقيدية الخاصة وتحملها.

5 . نظام القصة

ثمة قضيتان أساسيتان تسهّان في تعريف اللغة. وهي بهما تستطيع أن تتمثل: أما الأولى، فهي التمثيل أو التقطيع. وتُنتج هذه القضية الوحدات (وهذا ماسماه بنفنيست الشكل). وأما الثانية، فهي الإدماج. وتستقبل هذه القضية تلك الوحدات في وحدات عليا (وهذا هو المعنى). وتوجد هذه القضية المضاعفة في لغة القصة. ذلك لأنها، هي أيضاً، تعرف التمثيل والإدماج، والشكل والمعنى.

٣ - انحراف واتساع

ثمة سلطتان يتسم بهما شكل القصة اتساعاً أساسياً: أما الأولى، فتتمثل في مدّ الإشارات على طول القصة. وأما الثانية، فتتمثل في إدخال اتساعات غير متوقعة في هذه الانحرافات. وتظهر هاتان السلطتان وكأنهما حريات. ولكن خاصية القصة تتجلى في إدخال هذه

«الانزياحات في اللغة»⁽⁶²⁾.

إن الانحراف قائم في اللغة. وقد درسه بالي حين درس اللغتين الفرنسية والألمانية. وقد لاحظ أنه إذا أصبحت إشارات (الرسالة) غير متجاوزة، وإذا اضطربت خطيتها (المنطقية) (كأن يسبق المسند المسند إليه)، فثمة فقدان للنظم لا بد يحدث⁽⁶³⁾. ولقدان النظم شكل بارز، نصادفه عندما تفصل أجزاء الإشارة نفسها إشارات أخرى على طول سلسلة الرسالة (مثلاً: النفي «ليس أبداً»، والفعل «صفح» في: «لم تصفح قط عنا»). ولما كانت الإشارة مهشمة، فإن دلالتها توزع على دوال عديدة، يكون كل دال منها بعيداً عن الآخر.

ونلاحظ أنه إذا أخذ كل واحد منها على حدة، فلا يمكن فهمه. ولقد رأينا هذا في المستوى الوظيفي. وهذا ما يحدث تماماً في القصة. فوحدات عبارة ما، وإن كانت تشكل كلاً واحداً على مستوى هذه العبارة نفسها، إلا أن إدخال وحدات آتية من عبارات أخرى يؤدي إلى فصلها بعضها عن بعض. ولقد قلنا إن بنية المستوى الوظيفي بنية

(62) يقول فاليري: «إن الرواية لتقترب في شكلها من الحلم. وما يجد هذه الرواية أوتلك، هو الشرط في هذه الملكية العجيبة: وهو أن جميع انزياحات الرواية، إنما تنتمي إليها».

(63) شارل بالي: اللسانيات العامة واللسانيات الفرنسية. بيرن. ط/4/ عام

/ 1965/ .

هاربة⁽⁶⁴⁾. وإذا تتبعنا بالي في مصطلحاته، فسنجد أنه يعارض بين لغات تركيبية يهيمن فيها فقدان النظم (كالألمانية)، ولغات تحليلية تتقيد تقيداً أكبر بالخطية المنطقية وتفرّد المعنى. وبناءً على تصوره هذا، فإنه يرى أن القصة تكوّن لغة شديدة التركيب، وتقوم أساساً على نحو يتصف بالدمج والتغطية. فكل نقطة من نقاط القصة تشع في عدد من الاتجاهات في الوقت نفسه: إن جيمس بوند، عندما يطلب كأساً من الشراب في انتظار وصول الطائرة، فإن هذا الشراب ليعتبر معلماً، ويحمل قيمة متعددة المعاني. ويمثل هذا الأمر عقدة رمزية تجمع عدداً من المدلولات (الحداثة، والغنى، والفراغ). ولكنه لكي يمثل وحدة وظيفية، فإن طلب الشراب لمضطر أن يجوب عدداً من البدائل، الأقرب منها فالأقرب (الاستهلاك، الانتظار، السفر، إلى آخره)، وذلك لكي يجد معناه النهائي: إن كل قصة من القصص «تأخذ» الوحدة، ولكن القصة لا تثبت إلا بانحراف وحداتها وإشعاعها.

يعطي الانحراف المعمم للغة القصة سمتها الخاصة. فالظاهرة المنطقية المحضة، لأنها تقوم على علاقة بعيدة في الغالب، ولأنها تحرك

(64). كلود ليفي ستروس (الأنثروبولوجيا البنيوية. ص234): «ثمة علاقات تنشأ من الرزمة نفسها. وتستطيع أن تظهر في فترات متباعدة، وذلك عندما ننظر إليها نظرة نعاقية». ولقد ركز غريماس على تباعد الوظائف (علم الدلالة البنيوي).

نوعاً من الثقة المدركة، فإنها تغير دون توقف معنى الحوادث المروية في مسودتها المحضة والبسيطة. ذلك لأنه قلما يحتمل في «الحياة»، إذا حدث لقاء ما، ألا يتبع حدث الجلوس دعوة مباشرة للاستقرار في مكان. وإن هذه الوحدات المتلازمة في القصة، من وجهة نظر تكييفية، لتستطيع أن تنفصل عن بعضها. وذلك إذا دخلت عليها سلسلة طويلة من نقاط الربط، تنتمي إلى مناطق وظيفية جد مختلفة. وهكذا، ينشأ نوع من الزمن المنطقي، يتصل بالزمن الواقعي اتصالاً ضئيلاً. بينما يبقى السحق الظاهري للوحدات مستمراً بصلافة تحت وطأة المنطق الذي يوحد بين النوى والمتوالية.

أما التشويق، فإنه ليس سوى شكل متميز، أو - إذا شئنا - شكل متصاعد من أشكال الانحراف: فهو، من جهة أولى، إذ يحافظ على المتوالية مفتوحة (باستخدام طرق تفخم التأخير وإعادة الانطلاق)، فإنه يعضد التماس مع القارئ (السامع)، أي يستمسك بوظيفة انتباهية ظاهرة. وهو، من جهة أخرى، يقدم له تهديد متوالية لما تكتمل بعد، وجدولاً مفتوحاً (كما لو أن لكل متوالية قطبين، ونحن نعتقد هذا). وهذا يعني أنه يهدد القارئ بمنطق مشوش. غير أن هذا التشويش هو الذي يُستهلك بسأم ولذة (لاسيما وأن إصلاحه في النهاية مستمر دائماً). فالتشويق إذن، لعب مع البنية، ولأنه كذلك، فمقدر له أن يخاطر بها وأن يجدها، إذا جاز هذا القول: فهو توتر حقيقي للمدرك. وهو إذ يمثل النظام في هشاشته (وليس السلسلة)، فإنه يتمم فكرة اللغة نفسها. فما يبدو مثيراً للعاطفة أكثر،

هو الأمر الذي يبدو أكثر فكرياً. فالتشويق إنما يأخذ بتلابيب «الذهن»، وليس بالأحشاء⁽⁶⁵⁾.

إن الذي يستطيع أن يكون منفصلاً، يستطيع أن يكون بسيطاً. وبما أن النوى الوظيفية نوى ممتدة، فإنها تمثل فضاءات مزيدة، يمكنها أن تمتلئ إلى مالا نهاية تقريباً. وهكذا، يمكننا أن نملأ الفجوات بعدد كبير من الوسائط. غير أنه يمكن لنموذج جديد أن يتدخل هنا. فتستطيع بذلك حرية الوسيط أن تجد حلاً لها بما يستلزمه مضمون الوظائف (تعرض بعض الوظائف على الوسيط بطريقة أفضل من أخرى، كالانتظار مثلاً)⁽⁶⁶⁾، وبما تستلزمه مادة القصة أيضاً (فللكتابة إمكانات في الشنية المقطعية - وفي إيجاد الوسيط إذن - أعلى من تلك التي نجدها في الأفلام)، وإننا لنستطيع أن نقطع حركة تتل بسهولة أكبر من قطع الحركة نفسها فيما لو كانت مرئية⁽⁶⁷⁾. وذلك لأن قدرة

(65) يقول ج. ب. فاي فيما يخص «بافومي» لكلوسفيسكي: «إنه لمن النادر أن لا يكتشف التخيل أو القصة ماهر حتمي ودائم، أي التفكير في الحياة».

(66) منطقياً، ليس للانتظار سوى نواتين: أما الأولى، فانتظار رصين. وأما الثانية، فانتظار عقق أو خائب. ولكن النواة الأولى، تستطيع أن تكون حاملة للحافز بشكل واسع. ويمكنها، في بعض المرات، أن تكون كذلك بشكل غير محدد (مثل في انتظار غوغول): وفي هذه المرة، ثمة لعب مع البنية. وهو لعب يذهب إلى أقصى مدى.

(67) يقول فاليري: «إن بروسست يقسم - ويجعلنا نحس أننا نستطيع أن نقسم إلى ما لانهاية - ما اعتاد الكتاب الآخرون أن يتجاوزوه».

الوسيط القصصي تتلازم مع قدرته على الإضمار. فالوظيفة، من جهة أولى (تناول وجبة دسمة)، تستطيع أن تقتصد كل الوسطاء المحتملين الذين تنطوي عليهم (تفاصيل الوجبة)⁽⁶⁸⁾. كما يمكن، من جهة أخرى، أن نختزل متوالية إلى نواتها، وأن نختزل هراً من المتواليات إلى كلماته العليا، دون هدم لمعنى القصة: فالقصة تستطيع أن تتحقق حتى لو اختزلنا مقطعها التركيبي الكلي إلى عوامله، وإلى وظائفه الكبرى. فشأنها في ذلك شأن الوحدات الوظيفية التي تنشأ عن التصعيد التدريجي⁽⁶⁹⁾. ويمكن القول بشكل آخر إن القصة تهب نفسها للاختصار (وهذا ما اعتاد الناس على تسميته سابقاً البرهان). ولربما نعتقد للوهلة الأولى، أن الأمر يكون كذلك بالنسبة إلى أي خطاب. ولكن الأمر ليس كذلك. إذ لكل خطاب نموذج الخاص في الاختصار. فالشعر الغنائي مثلاً، لأنه ليس سوى مجاز واسع للدلول

(68) نمة أيضاً تخصيصات بحسب المادة: إن للأدب قدرة إضمارية لا يعادها شيء، ولا مثيل لها حتى في السينما.

(69) لا يتطابق هذا الاختزال مع تقطيع الكتاب بالضرورة إلى فصول. وبدو على العكس من هذا، وأكثر فاكثراً، أن للفصول دوراً في إنشاء القطيعة، أي في إنشاء التشويق (وهذه هي تقنية المسلسلات).

(70) يقول نيكولا ريفيه: «يمكن للشعر أن يفهم على أنه سلسلة تحويلية طبعت على العبارات، مثل قولنا: «أحبك». وريفيه يشير هنا إلى تحليل الهليان الذهاني (Paranoïapue) الذي قام به فرويد بخصوص الرئيس شربير (خمسة تحليلات نفسية).

واحد ، فاختصاره يكون في إعطاء هذا المدلول. ولقد يغيب مفعول هذه العملية هوية القصيدة (تعني الاختصارات اختزال القصائد الغنائية إلى مدلولاتها التي هي الحب والموت). ومن هنا، ينشأ الاعتقاد بأننا نستطيع أن نخترل قصيدة ما. ونجد على العكس من هذا، أن اختزال القصة (إذا كان قائماً على معايير بنوية) يحافظ على فردية الرسالة. ونقول بشكل آخر: إن القصة قابلة للترجمة دون إحداث ضرر أساسي فيها. أما ما لا يقبل الترجمة، فلا يحدد إلا في المستوى الأخير، أي في مستوى السرد. فالدوال السردية، تنتقل بصعوبة من الرواية إلى الشريط السينمائي. ذلك، لأن هذا الشريط لا يعرف المعالجة الشخصية إلا في حالات جد استثنائية. وكذلك، فإن المستوى الأخير للسرد، أي الكتابة، لا يستطيع أن ينتقل من لغة إلى أخرى أو هو ينتقل انتقالاً سيئاً للغاية).

تنشأ قابلية القصة للترجمة عن بنيتها اللغوية. فإذا اتبعنا طريقاً معكوساً، فمن الممكن⁽⁷¹⁾ أن نجد هذه البنية، شرط أن نميز العناصر القابلة للترجمة ونصنفها، وأن نفعل ذلك بالعناصر الأخرى غير القابلة للترجمة: إن الوجود (الحالي) لعدد من علوم الإشارة المختلفة

(71) ليس ثمة علاقة بين «الشخص» القاعدي للسرد و«الشخصية» (أو الذات) التي يضعها المخرج في تصوره لتقديم القصة. إن آلة التصوير - أنا (المتطابقة مع عين الشخص) عبارة عن حدث استثنائي في تاريخ السينما.

والتنافس (الأدب، السينما، المسارح الهزلية، الإذاعة) ربما يسهل كثيراً طريق هذا التحليل.

2 - الحكمة والمعنى:

إن القضية الثانية المهمة في لغة القصة هي الإدماج: فما يتم فصله في مستوى ما (في متوالية من المتواليات مثلاً) يمكن وصله غالباً في مستوى أعلى (في متوالية هرمية من درجة عليا، أو في مدلول كلي لدلائل متشرة، أو في فعل لطبقة من الشخصيات). ويمكن للقصة في

تعقيدها أن تقارن بتنظيم عضوي قادر على إدماج العودة إلى الخلف، والقفز إلى الأمام. ويمكن القول بصورة أكثر دقة: يسمح الإدماج تحت أشكال متغيرة بتعويض التعقيد. فهو لا يسيطر عليه ظاهرياً في وحدات مستوى من المستويات. وهو الذي يسمح بتوجيه فهم العناصر المنقطعة، والمتجاورة، والمتجانسة (تماماً كما يعطيها المقطع التركيبي، الذي لا يعرف إلا بعداً واحداً: التابع). فإذا سمينا وحدة المعنى «نظيراً»، كما فعل غريماس (كتلك التي تطبع الإشارة وسياقها بطابعها)، فسنقول إن الإدماج عامل للنظير: فكل

مستوى (ادماجي) يعطي نظيره لوحداث المستوى الأعلى، إنما يمنع المعنى من «التأيل» - ولكن هذا لن يحول دون حدوث هذا الأمر إذا لم نعقل التغير بين المستويات. ومع ذلك، فإن الإدماج لا يقدم نفسه بشكل منتظم هادئ، كما لو كان نظاماً هندسياً جميلاً. أو كما لو أنه يؤدي إلى بعض الكتل المعقدة، وذلك عن طريق المباحكات التمثيلية لعناصر لا نهائية وبسيطة. إذ غالباً ماتستطيع الوحدة نفسها أن تستحوذ على علاقتين متبادلتين، تكون الأولى في مستوى (وظيفة المتواليات، وتكون الثانية في مستوى آخر (دليل يحيل إلى عامل). وتقدم القصة نفسها على هذه الصورة كما لو أنها سلسلة من العناصر المباشرة وغير المباشرة المتشابكة بقوة. ولذا، فإن فقدان النظم بوجه القراءة «أفقياً»، ولكن الإدماج يركب عليها قراءة «عامودية». وكان في الأمر نوعاً من التعليل البنوي، يشبه ألباً من الممكنات لانتوقف. غير أن السقوط المتنوع لهذه الممكنات يعطي القصة «حيويتها» وطاقها. وعلى هذا الأساس، تصبح كل وحدة مدركة من خلال بروزها وعمقها. وهكذا تسير القصة: فالبنية تتشعب، وتنتشر، وتكتشف نفسها إذ يتنافس هذان الطريقتان، وتتماسك. وبهذا يكون المستوى نظاماً، ولا يكف عن أن يكون كذلك.

توجد، بالتأكيد، حرية قصصية (كما توجد حرية لكل قارئ إزاء لغته). ولكن هذه الحرية تنزل كالمسألة المحدودة. فبين النظام، معزراً باللغة، وبين النظام معزراً بالقصة، تقوم فجوة إذا صح التعبير: إنها الجملة. وإذا حاولنا أن نحيط بمجموع قصة

مكتوبة، فسرى أنها تنطلق من المنطلق الأكثر تنظيماً (مستوى الوحدة الصوتية الصغرى، أو الفارق الصوتي). وتتوسع بالتدريج إلى أن تصل إلى الجملة. وهنا تكون النقطة القصوى لحرية التركيب. ثم تبدأ بالإنحناء مجدداً انطلاقاً من مجموعة صغيرة من الجمل (عبارات صغيرة) لاتزال حرة، حتى تصل إلى الأفعال الكبرى، التي تشكل نظاماً قوياً، ومحدوداً. وهكذا، فإن إبداعية القصة تقوم بين نظامين (أو على الأقل في مظهرها الأسطوري للحياة)، أي النظام اللساني، والنظام المجاوز للسانيات. ولهذا يمكن أن نقول، ولو بصورة متناقضة، إن الفن (بالمعنى الرومنطقي للكلمة) من خواص العبارات المفصلة. وأما الخيال، فهو التحكم بالنظام. يقول بو: «في النتيجة، سرى أن الإنسان العبقري يمتلئ بالمتخيل، وأن الإنسان المتخيل لم يكن قط شيئاً آخر سوى محلل⁽⁷²⁾».

يجب إذن التقليل من غرور الواقعية القصصية. فجيمس بوند إذ يتلقى هاتفاً في المكتب الذي يحرس فيه، فإنه «يحلم» كما نجبرنا المؤلف: «إن الاتصالات مع هونغ - كونغ سيئة دائماً، والحصول عليها صعب». ولكن لا «حلم» بوند، ولا سوء نوعية الاتصال الهاتفي يشكلان الخبر الحقيقي وربما يكون هذا الاحتمال واقعة «حية». ولكن الخبر الحقيقي، ذلك الذي سينبت فيها بعد، يكمن في

(72) «الجرمة المضاعفة في شارع مورغ» ترجمة بودلير.

تعيين مكان الاتصال الهاتفي، أي في تعيين هونغ - كونغ. وهكذا، فإن المحاكاة تبقى، في كل قصة، ذات صبغة احتمالية⁽⁷³⁾. فوظيفة القصة ليست فيما تقدم، إنها في تكوين مشهد يبقى لغزاً بالنسبة إلينا، ولكنه لا يعرف أن يكون تابعاً لنظام المحاكاة.

إن واقعية المتوالية ليست في التابع الطبيعي «للأفعال» التي يكونها، ولكن في المنطق الذي يتجل فيها، وبخاطر، ويكتفي. ويمكننا أن نقول بشكل آخر إن ملاحظة الواقع ليست أصل المتوالية، ولكن الأصل هو ضرورة التنويع، وتجاوز الشكل الأول الذي يقدم للإنسان، أي إنه التكرار. وذلك لأن المتوالية، بشكل أساسي، هي كل، لشيء يتكرر في داخله. وإن للمنطق هنا قيمة تحريرية، تشاطره القصة جزءاً منها. فالبشر يستطيعون دائماً أن يحققوا القصة بما عرفوه، وما عاشوه. وإن لم يكن ذلك كذلك، فسيكون، على الأقل، في إطار شكل يكبح التكرار ويقيم للصيرورة نموذجها.

إن القصة لا تجعلنا نرى، لأنها لا تقلد. وإن الانفعال الذي يستطيع أن يلهبنا أثناء قراءة رواية، ليس هو انفعال «رؤية» ما (فنحن لا نرى شيئاً في الواقع). وإنما هو انفعال المعنى، أي إنه نظام أعلى للعلاقة. وهو يملك أيضاً انفعالاته، وآماله، وتهديداته،

(73) لقد أصاب جينيت إذ اختزل المحاكاة إلى قطع حوارية مروية. فالحوار يخفي أيضاً وظيفة مدركة لاعلاقة لها بالمحاكاة.

وانتصاراته: أي إن ما «يحدث» في القصة، ليس شيئاً حرفياً من وجهة نظر مرجعية⁽⁷⁴⁾. فما يحدث هو اللغة وحدها، إنه مغامرة اللغة التي لا ينقطع الاحتفال بمجيئها أبداً. وإذا كنا لانعرف شيئاً عن أصل القصة، كما لانعرف شيئاً عن أصل اللغة، فيمكننا أن نفترض بشكل معقول أن القصة معاصرة للمونولوج، وأن هذا إنما هو خلق سابق للحوار كما يبدو. وما يدل على ذلك، من غير رغبة في قسر الفرضية التكوينية، هو أن الإنسان الصغير «يخترع» في اللحظة نفسها (أي عندما يكون في الثالثة من عمره) الجملة، والقصة، وعقدة أوديب.

(74) مالارميه (كربونه في المسرح. بلياد. ص296): «يظهر العمل المسرحي تابع المظاهر الخارجية للحدث من غير أن يحتفظ بالواقع في أي لحظة من اللحظات. وإنه في نهاية المطاف لا يحدث أي شيء».

صدر حديثاً

مكتبة عالم الجديد
2000

* رياح الشمال

«رواية» نهاد سريس

* الحلم يسقط في اليقظة

«قصص» رحيم كريم

* وقائع سنوات الصبا

«رواية» محمود قاسم

* الغابة النائمة

«قصص» نادر السباعي

الفهرس

7	* بارت والقصة.. مقدمة بقلم د. منذر عياشي
25	* مدخل إلى التحليل البنوي للقصص
	I - لغة القصة:
30	1- فيها وراء الجملة
34	2- مستويات المعنى
	II - الوظائف:
39	1- تحديد الوحدات
44	2- طبقات الكلمات
52	3- النحو الوظيفي
	III - الأفعال:
62	1- نحو وضع بنوي للشخصيات
66	2- قضية المسند إليه
	IV - السرد:
70	1- الأيصال السري
77	2- وضع القصة
	V - نظام القصة:
82	1- انحراف واتساع
89	2- المحاكاة والمعنى

قريباً

* النقد الأدبي

في القرن العشرين «١٢» جان إيف تادييه

* شعرية أحلام اليقظة غاستون باشلار

* الأسلوبية بيير جيسرو

* مفهوم الأدب تزييفيتيان تودوروف

* هسوسة اللغة رولان بارت

* الاسلام وصراع الأفكار د. منذر عياشي

* الاسلام وإنتاج الأفكار د. منذر عياشي

 مركز النماء الحضاري
CENTRE. ESSOR ET CIVILISATION
للدراسات والتزجيم والنشر

الهيئة الاستشارية:

د. منذر عياشي * نادر السباعي

ص.ب 6333 - حلب - سورية

B.P. 6333, ALEP, SYRIE

11



يتصدى الدكتور منذر عياشي لمهمة جليلة بعمل مسعاه الحديث لترجمة نصوص من مصادرها الحديثة وخاصة الفرنسي منها. وقدم من هذه النصوص النقدية المترجمة بضعة أعمال عن الأسلوبية، وعلم الدلالة، ومفهوم الأدب. ثم هذه الأعمال لرولان بارت وهو بذلك يؤسس لمرجعية علمية تتشكل مع ما يماثلها لتكون مكتبة نقدية للباحث العربي.

أحياناً تثار أسئلة وملاحظات تشبه تلك الأسئلة والملاحظات التي يطرحها الناس عن تكرار تحقيق مخطوطة المخطوطات أو تكرار ترجمة عمل من الأعمال. إن الترجمة أولاً نقل من نوع خاص لنص أجنبي، وهذا النقل يتضمن فيه الناقل وتفسيره للأصل، ووجود ترجمتين أو أكثر يعني وجود فهمين وتفسيرين. أو أكثر. وهذا إثراء وإضافة معرفية تزيد من ثقافة القارئ الذي لا يعرف النص الأصلي بلغته الأم، وإله ما تعددت النقول والتفسيرات فإن القارئ سيجد ملامح متفاوتة تشير إلى الأصل وتقريب منه. كما حدث من قبل مع نقولات وتلخيصات أسلافنا لكتاب «أرسطو» في الشعر. وكما حدث في ترجمات معاصرينا لأعمال شكسبير وبحيرة لامارتين وغير ذلك من الأعمال. وكما فعل الغربيون في ترجمات المعلقات والذليلية واللبلة، حيث تتكرر الترجمات ومن ثم تزداد المعارف ما خلال تنوع التفسيرات والتأويلات ومحاولات اصطفاة أنفاس النص الأصلي وملاحقة نبضاته.

هذه حيوية مشهودة في ترجمة (رولان بارت ... بيبير جيزو - جان إيف تاديبه - ترافيتيان تودوروف ... وغاستون باشلار) هي مشروع منذر عياشي الذي يهدف أيضاً بالإضافة إلى كتبه المؤلفة في اللسانيات، والأسلوبية والنقد، إلى أن هناك مشروعاً فكرياً سيغني الثقافة العربية المعاصرة.

د. عبد الله محمد الغدادي

التحليل البنوي مع خلد إلى الفقه

إذا كان الشكل كائناً لغوياً، فيه يجد النموذج أصله وفراسته، فمن البديهي أن يبحث له بشارت عن واحد من المفاهيم يكون الأكثر التصاقاً به ونفاذاً إلى كينونته، أو يكون من حيث هو منهج، مستقلاً، في توجيهه وطريقة عمله، من المادة اللغوية نفسها التي يتكون الشكل منها. وكانت اللسانيات، ضمن هذا القطع، هي الميدان الذي يستطيع بارت أن يطرح موضوعه فيه (الشكل)، لكي يكون باللغة موصولاً، فيحلل، ويبني على لغته لفظة خطاب آخر، هو عين الخطاب النقدي، ومن أجل تحقيق ما يروم هدفاً، ويلوغ ما يبتغي رؤية، فقد اختار البنوية متطابقاً إجرائياً يعمل من خلاله، ولبارت في هذا الأمر وجهة نظر. فبعد أن رأى أن النموذج إنما يقوم في الأشكال السردية، فقد رأى أيضاً أنه من الطبيعي أن تجعل البنوية الوليدة هذا الشكل من أول اهتماماتها، وتجلت علة ذلك عنده فيما قال: «ليس المقصود بالنسبة إليها (أي بالنسبة إلى البنوية) أن تسيطر على الامتثالي من الكلام، وذلك بوصف «اللفة» التي يصدر الكلام عنها، والتي نستطيع أن نولده منها».

د. منذر عياشي